

Prix de cette Livraison: 10 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

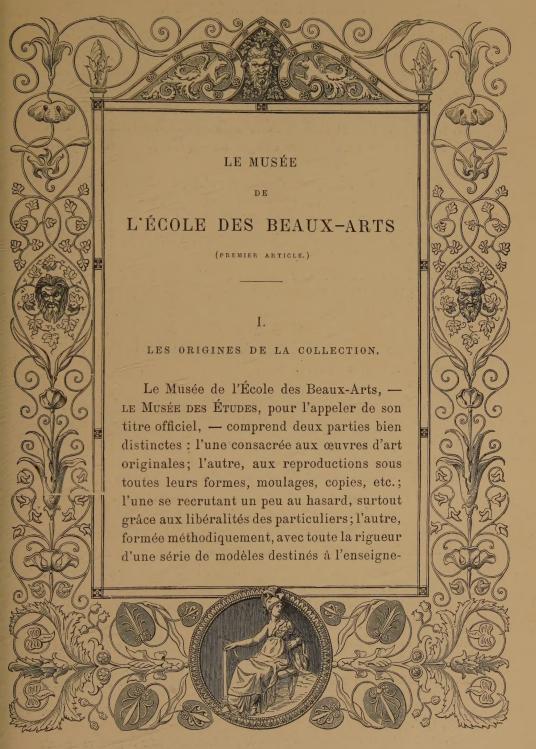
LIVRAISON DU 1º AVRIL 1890.

TEXTE

- LE MUSÉE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (1er article), par M. Eugène Müntz.
- II. LA COLLECTION DES VELINS DU MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE, A PARIS, par M. Henri Stein.
- III. LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR DE LA CATHÉDRALE DE MILAN (3º et dernier article), par M. le baron H. de Geymüller.
- IV. LE REMBRANDT DU PECQ, par M. Louis Gonse.
- V. LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE L'ÉGLISE DE BOURNEAU (VENDÉE), par M. O. de Rochebrune.
- VI. COURRIER DE L'ART ANTIQUE, par M. Salomon Reinach.
- VII. DOCUMENTS SUR QUELQUES PEINTRES FRANÇAIS DES XIV° ET XVº SIÈCLES, PAR M. Frantz Funck-Brentano.
- VIII. LES ÉTUDES RÉCENTES SUR L'ÉCOLE HOLLANDAISE, par M. Émile Michel.

GRAVURES

- Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts : Tête de lion de Métaponte; Torse colossal de Minerve; Danseuse antique, bas-relief; Dessin emprunté à une illustration inédite du baron de Triqueti, pour la Bible, en cul-de-lampe.
- Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris : « Rosa Anglica », en lettre; Portrait de Gaston d'Orléans, frontispice de la collection, par Daniel Rabel.
- Louis XIV, héliogravure d'après une miniature de Nicolas Robert (Velin du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris); gravure tirée hors texte.
- Projets de M. Brentano pour la façade de la Cathédrale de Milan.
- Abraham visité par les Anges, tableau attribué à Rembrandt, appartenant à M. Bourgeois; eau-forte de M. L. Muller tirée hors texte.
- Deux chapiteaux de la chapelle funéraire de l'église de Bourneau; Médaille de Diane de Poitiers, en cul-de-lampe.
- Bénitier de la chapelle funéraire de l'église de Bourneau (Vendée); héliogravure Dujardin tirée hors texte.
- Monuments de l'Art antique: Statuette de Myrina (Musée de Dresde), en lettre; Fronton d'un temple de l'Acropole d'Athènes, restitution de M. Brückner; Stèle découverte à Icarie et Guerrier athénien dit « de Marathon »; Tête d'Iris et Fragment de la frise du Parthénon dont elle faisait partie; Tête d'Hercule jeune découverte à Rome; Statue colossale de Neptune découverte à Milo; Tête d'Auguste découverte à Rome; Fragment de vase découvert au Temple des Cabires, près de Thèbes; Tête de vieille femme (Musée de Dresde), en cul-de-lampe.
- Dessin emprunté à l'album de Villard de Honnecourt, en cul-de-lampe.



ment. Je ne crains pas d'affirmer que parmi les grandes collections publiques de Paris, aucune n'est moins connue, quoiqu'elle soit ouverte le dimanche à tout venant, et que, dans la semaine, il suffise, pour la visiter, de se munir de cartes délivrées avec la plus grande libéralité par la Direction des Beaux-Arts. Par contre, les étrangers connaissent bien le chemin du Musée des Études et c'est par milliers que se chiffrent chaque année les visiteurs anglais, allemands, russes ou américains.

Le but que je me propose, dans cette série d'études, est de faire connaître l'histoire et la composition d'un ensemble des plus intéressants, que l'aménagement de l'hôtel de Chimay permettra prochainement d'exposer sous un jour nouveau, avec une classification rigoureusement scientifique.

Je voudrais surtout réagir contre un préjugé qui ne s'est que trop accrédité: le public se figure d'ordinaire que l'École ne contient pas d'originaux, mais uniquement des copies ou des moulages. En réalité, pour les sculptures en marbre ou en pierre d'une part, pour les dessins de l'autre, les collections de l'École viennent en première ligne après celles du Louvre.

Les collections de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, voilà le noyau primordial du Musée de l'École actuelle. On sait, en effet, que l'École dérive en droite ligne de la célèbre compagnie fondée en 1648 à l'instigation de Le Brun; jusqu'en 1793, l'Académie et l'École académique ne faisaient qu'un; à ce moment on supprima l'Académie en tant qu'institution honorifique, mais on la laissa subsister en tant que corps enseignant. L'École académique de peinture et de sculpture, qui engloba dans la suite l'École ressortissant à l'ancienne Académie royale d'architecture, a pu changer de titre; elle ne changea ni de professeurs, ni de méthodes, ni même, jusqu'au début de l'Empire, de local.

Je n'essaierai pas de tracer ici le tableau des collections de l'ancienne Académie: il suffira de renvoyer le lecteur aux ouvrages de Guérin ¹ et de d'Argenville ², ainsi qu'aux inventaires manuscrits conservés dans les archives de notre École; l'objet que je me propose est uniquement de rechercher quelles sont, parmi ces collections,

^{1.} Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture. Paris, 1715.

^{2.} Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie. Paris, 1781.

les groupes qui ont enrichi le grand établissement national d'enseignement artistique de la rue Bonaparte. Nous rencontrons d'abord la série curieuse des Morceaux de réception, c'est-à-dire des peintures, sculptures, gravures, etc., que chaque candidat devait soumettre au jugement de l'Académie pour se faire agréer, de véritables chefs-d'œuvre, dans le sens attaché à ce terme par les anciennes corporations '. Ces morceaux, qui devenaient la propriété de l'Académie et qui formèrent les premiers éléments de son Musée, sont aujourd'hui dispersés à tous les vents : néanmoins, le Louvre d'une part, l'École des Beaux-Arts de l'autre, ont pu en réunir chacun une suite assez respectable : tableaux d'histoire, tableaux de genre, portraits, paysages, natures mortes, sculptures de toute espèce.

Pour peindre d'un mot l'intérêt de cette collection, je n'ai qu'à rappeler que l'*Embarquement pour Cythère* servit à Watteau de morceau de réception, lors de son admission à l'Académie.

Les collections scolaires de l'Académie n'offraient pas moins d'intérêt. En première ligne venaient les grands prix de Rome, annales vivantes de l'École française de peinture depuis 1688 ² jusqu'à nos jours (pour la sculpture, la collection ne commence qu'en 1790); puis les divers concours scolaires, le prix dit de la Tête d'expression, fondé par le comte de Caylus (1773 et années suivantes), le prix du Torse, fondé par Quentin de Latour (1784 et années suivantes), enfin, pour l'Académie d'architecture, les grands prix de Rome (1723 et années suivantes), et les restaurations de monuments antiques par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1788, 1801 et années suivantes).

La collection de moulages remonte aux origines, ou peu s'en faut, de l'Académie royale de peinture et de sculpture. On relève, parmi les moulages d'après l'antique, un Torse de jeune fille, donné par M. de Chantelou en 1665; une petite figure du Gladiateur antique, l'Hercule Farnèse, moulé par les soins de Charles Errard, donné par le roi en 1666; un bas-relief, représentant des Danseuses; d'autres représentant un Triomphe marin, un Sacrifice, deux médaillons de l'Arc de Constantin à Rome, un Bacchus, une Vénus avec l'Apollon (du Belvédère), deux Jeunes Lutteurs (de la Tribune des Offices), un Petit Faune, un Marsyas, la Flore. En 1692 et en 1693, le Laocoon, l'Atalante, le

^{1.} M. Saint Vincent Duvivier a publié la liste des morceaux de réception dans les Archives de l'art français, t. II, pp. 353-391.

^{2.} Un inventaire manuscrit nous a conservé la description d'une vingtaine de prix de peinture compris entre les années 1664 et 1687 et aujourd'hui perdus.

Faune au chévreau, Castor et Pollux, vinrent s'ajouter à ce premier noyau. Au début du xviiie siècle, la collection s'enrichit d'un Jeune Faune qui rit, d'un Germanicus, d'une Vestale, du Gladiateur combattant, du Gladiateur mourant, de deux grands vases, d'un Apollon Pythien, d'un Bacchus tenant un de ses bras sur la tête, d'une Diane chasseresse, d'un Commode en Hercule, du Rémouleur, d'une Vénus accroupie, du Faune à l'enfant, de l'Antinoüs, d'un Centaure, de six bustes de capitaines ou de philosophes 1.

Dans le cours du XVIII^e siècle, la collection de moulages ne s'augmenta que peu. L'inventaire de 1775 se borne à enregistrer, comme moulages nouveaux, ceux du Torse, d'un Faune pressant des raisins, de la Vénus callipyge, d'un Cincinnatus, de trois Hermaphrodites, d'une Tête de Minerve, provenant de Rome, du Tireur d'épine, et d'une demidouzaine de bustes.

Comme corollaire au décret du 8 août 1793 qui supprimait les Académies, le gouvernement décida que les morceaux de réception (ainsi que les grands prix et les envois de Rome) seraient rendus à leurs auteurs, ou leur valeur remboursée à leurs ayants droit. Cette mesure fut notamment appliquée aux morceaux de réception, aux prix de Rome et aux restaurations des pensionnaires-architectes de l'Académie de France à Rome, tous ouvrages dont il a été impossible de reconstituer la série. Mais, dans la séance du 15 thermidor an II (2 août 1794), la Convention rapporta une partie du décret antérieur sur la proposition de Charles Lacroix, qui s'exprima ainsi:

« Je viens appeler l'attention sur un objet très intéressant et dont je crains qu'on ne dépouille la République, c'est la collection des gravures, sculptures et peintures qui appartenaient à la ci-devant Académie de peinture. Un arrêté a ordonné que les morceaux dont les auteurs sont encore vivants leur seraient rendus et que ceux dont les auteurs sont morts seraient payés à leurs héritiers. Je demande qu'ils soient tous conservés et déclarés appartenir à la République, soit pour faire partie du Muséum, soit comme un monument historique du progrès de l'art ². »

1. Inventaire de Sculptures moulées en plâtre sur l'antique, données par le Roy.

2. Réimpression de l'ancien Moniteur, t. XXI, p. 378. Une correspondance étendue prouve que l'Administration centrale fit tous ses efforts pour obtenir la restitution des morceaux de réception retirés par leurs auteurs. Par lettre du 7 primaire an VII, François de Neufchâteau ordonna que ceux de ces ouvrages qui ne seraient pas réservés pour le Muséum central seraient placés dans le

Avant de quitter la période de la Révolution, il nous faut signaler, à l'actif du Directoire, une acquisition très peu connue, mais qui offre une importance considérable: je veux parler de la série de marbres antiques, principalement des fragments d'architecture, réunie à Rome par un architecte fort savant, Léon Dufourny (1754-1818).



TÊTE DE LION DE MÉTAPONTE. (Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Dès le 5 prairial an VI (24 mai 1798), celui-ci s'occupait du Musée d'architecture; nous apprenons à cette occasion que le Musée renfermait « une soixantaine de modèles en relief des monuments antiques de la Grèce, de la Sicile et de l'Italie, qui existaient ci-devant au Musée central, et quelques fragments de documents moulés sur

Musée national de Versailles (Reg. III, fol. 59). En 1833, l'École put rentrer ainsi en possession du grand prix de Desmarais (1785, Horace tuant sa sœur), qui était allé échouer au Musée de Nantes, et un peu plus tard du grand prix de Blondel (1803, Énée emportant son père Anchise), qu'elle racheta au beau-frère de l'artiste.

1. Voy. la Notice de M. Paul Lacombe, dans le Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris, 1888, p. 94.

l'antique. » Il devait, en outre, recevoir incessamment : « 1° Tous les (plâtres) ornements et détails d'architecture que Choiseul-Gouffier avait fait mouler sur les antiquités d'Athènes, dont tous les basreliefs qui ornent les métopes des temples de Thésée et de Minerve, chacun de 3 (pieds) 6 (pouces) sur 3, et au nombre de quarante environ; ces plâtres faisaient partie du grand convoi d'objets d'art à ce moment aux portes de Paris. 2° Les grands chapiteaux et autres ornements, moulés à Rome sur l'antique, qui existaient à la ci-devant église de la Madeleine, au nombre d'environ 150 morceaux. 3° Enfin la collection d'ornements antiques et modernes, recueillis en Italie par le C. Dufourny, collection qui consistait en plus de 1,000 morceaux, dont plusieurs de grandes dimensions, tels que les belles frises de la Villa Médicis, les façades du piédestal de la colonne Trajane, etc. »

L'École des Beaux-Arts continuant, jusqu'en 1807, à résider au Louvre, les salles de l'ancienne Académie gardèrent, selon toute vraisemblance, leur physionomie première, abstraction faite des lacunes assez nombreuses occasionnées par la restitution partielle des morceaux de réception et des grands prix de Rome. Il semble que l'on ait établi, par un accord tacite, un modus vivendi, sinon en réservant les droits, du moins en respectant les traditions. Lors du déménagement de l'École, il fallut nécessairement procéder à un partage qui fut passablement arbitraire. L'École y perdit le meilleur du patrimoine qu'elle tenait de l'ancienne Académie, ses admirables collections de peintures et de sculptures. Elle emportait, par contre, toutes les archives de l'Académie, sa bibliothèque, ses cartons de dessins et de gravures, ses plâtres (entre autres l'Hercule Farnèse), puis la série des grands prix de Rome et des divers prix scolaires, enfin quelques objets d'ameublement, tels qu'une pendule style Boulle et une paire de belles girandoles. Le sentiment de la spoliation dont l'École fut victime à cette occasion resta si profondément gravé dans le souvenir de l'Administration des Beaux Arts qu'à tout instant celle-ci s'occupa de la dédommager : en 1826, en restituant à l'Ecole 43 morceaux de réception (portraits d'anciens professeurs), en 1872, en lui en restituant 40 autres (compositions historiques, etc.).

On voit, par ces quelques traits, quelle place tiennent, dans les galeries de l'École actuelle, les vestiges de l'ancienne Académie.

De même que la Révolution, l'Empire concentra son attention

sur l'enrichissement de la collection des modèles d'architecture. Depuis 1808, l'École convoitait la collection de Louis-François Cassas (1756-1827), le peintre architecte et voyageur bien connu, collection composée de soixante-seize réductions en talc, d'après des monuments antiques, et estimée 125,910 francs (le vendeur faisait figurer dans cette évaluation non seulement ses déboursés directs, mais encore ses voyages et ses honoraires). Ce ne fut toute-fois qu'en 1813-1814 que le gouvernement consentit à en faire l'acquisition, moyennant une somme une fois donnée et une rente viagère.

Le Musée des monuments français, fondé par Alexandre Lenoir, telle fut, à côté du Musée de l'ancienne Académie, la source principale à laquelle s'alimenta le Musée des Études 1. Si, au sortir du Louvre, l'École dut y laisser le plus clair de son héritage, en prenant possession de l'ancien couvent des Petits-Augustins, elle y trouva par compensation une foule de débris précieux, dédaignés par les archéologues de la Restauration, mais qui aujourd'hui excitent bien des convoitises.

Il n'est reproches, sarcasmes, que l'on n'ait prodigués aux anciens administrateurs, architectes et conservateurs de la pauvre École, tous de vrais Vandales, à en croire quelques-uns de nos confrères ². On oublie seulement, dans ces attaques passionnées, que le goût, il y a quelque cinquante ans, était loin d'être aussi éclairé qu'aujour-d'hui et que les conservateurs du Louvre avaient donné le signal de l'indifférence ou du dédain en négligeant d'emporter ces fragments auxquels la critique moderne attache tant de prix. Qu'en resterait-il sans la sollicitude de Duban! Non seulement cet artiste illustre s'efforça de sauver de la destruction le plus grand nombre possible de ce que l'on qualifiait de son temps de « gravois »; il voulut encore mettre en lumière ces débris et, s'autorisant de l'exemple d'amateurs italiens, il les exposa sur les parties les plus en vue de la nouvelle École, de manière qu'ils pussent servir à la fois d'ornement

^{1.} Il est à peine nécessaire de rappeler ici le savant travail de M. Louis Courajod: Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français, Paris, Champion, 1878-1887, 3 volumes in-8°, et l'Inventaire des Richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Papiers de M. Albert Lenoir, Paris, Plon, 1883 et suiv.

^{2.} Voyez, entre autres, les articles de M. de Guilhermy, Annales archéologiques, t. XII, XIV.

et d'enseignement. Dans un rapport rédigé vers 1836, je lis que tout ce qui était pierre ou marbre serait déposé en dehors dans la cour ou encastré dans les murs. Ces fragments, ajoute l'auteur du rapport, devaient former une décoration parfaitement adaptée à la destination de l'édifice et autorisée par les beaux exemples de ce genre d'ornement qu'offrent à Rome les casinos de la villa Borghèse, de la villa Médicis et de la villa Pamfili.

Les emprunts faits par l'École au Musée des monuments français, il suffit de les mentionner ici pour mémoire, grâce aux études approfondies que leur a consacrées notre savant collaborateur et ami M. Louis Courajod ici même et, d'une manière plus complète, dans le second volume de son important ouvrage sur Alexandre Lenoir.

Assurément, les épaves du Musée des monuments français forment le noyau de notre collection actuelle de sculpture, mais une infinité de morceaux ont une autre origine. Depuis 1817, en dehors de la collection Dufourny et des morceaux de réception de l'ancienne Académie, les libéralités de l'Administration supérieure des Beaux-Arts, jointes à celles des particuliers, ont pour le moins doublé ou triplé la série primitive. Il me suffira de rappeler ici, parmi les dons du Ministère, les torses de Minerve, de Vénus et de Mars, envoyés de Rome par Ingres; les fragments de la façade de l'hôtel Torpanne et de l'hôtel de la Trémouille; le Mercure de Bryan, donné en 1868; les ornements d'architecture provenant des Tuileries, etc., etc. Parmi les peintures, il convient de citer la grande composition exécutée par Ingres à Rome, en 1812 : Romulus, vainqueur d'Acron, portant les dépouilles opimes au temple de Jupiter Férétrien; puis un curieux tableau de Bouton, l'un des plus habiles élèves de Granet, la Salle du xve siècle au Musée des monuments français (donné en 1876).

Dans un milieu artiste tel que la société parisienne, il suffit de bâtir un palais et d'inscrire au fronton les mots magiques de Musée ou d'École, pour que la libéralité des amateurs se charge de garnir l'édifice des plus rares œuvres d'art. C'est ce qui arriva pour l'École, à peine l'œuvre de Debret et de Duban achevée.

La série des sculptures s'enrichit rapidement de bon nombre de morceaux qui feraient fort bonne figure au Louvre, si la volonté des donateurs ne les avait irrévocablement fixés à l'École des Beaux-Arts. Le plus vénérable d'entre eux est la tête de lion en terre cuite coloriée, donnée en 1884 par M. Debacq, l'éminent architecte, le collaborateur du duc de Luynes dans les fouilles de Métaponte. A M. Debacq également, l'École doit une suite intéressante de vases



TORSE COLOSSAL DE MINERVE. (Musée de l'École des Beaux-Arts.)

antiques, provenant principalement de Naples, puis un bas-relief en pierre du xv⁸ siècle, provenant de l'église Bonne-Nouvelle à Paris et représentant sainte Madeleine et sainte Marthe. Le président Séguier a offert, en 1835, deux anges autrefois placés sur le tombeau du chancelier de L'Hôpital, chef-d'œuvre de Germain Pilon; M^{me} veuve Timbal, un petit bas-relief français du commencement du xvi^e siècle, l'Adoration des Mages; M. His de la Salle, un Hercule, admirable terre-cuite de Puget, de tout point digne du maître. Rappelons enfin quelques pages modernes justement fameuses, le Monument d'Ingres par M. Eugène Guillaume, la Jeunesse par M. Chapu, tous ouvrages conquis à l'École soit grâce à la générosité de leurs auteurs, soit grâce à la sollicitude de l'Administration.

Pour les dessins, M. de la Salle ouvrit le feu, en offrant d'un coup à l'École la fleur de son cabinet, 100 dessins de maîtres italiens et français, parmi lesquels des Pérugin, des Lorenzo di Credi, des Filippino Lippi, des Léonard de Vinci, des Raphaël, des Jules Romain, des Titien, des Véronèse, des Poussin, des Lesueur, des Géricault et une foule d'autres peintres célèbres (1867), puis de nouveau, en 1876, dix autres dessins. Son exemple ne tarda pas à être suivi. Le vénéré M. Jean Gigoux voulut bien distraire de sa précieuse collection 78 dessins italiens, flamands et français (1869). Citons, dans le nombre, des esquisses de Bandinelli, de Góvaert Flink, de Canova. Nous avons ensuite à enregistrer les beaux paysages d'Édouard Bertin, au nombre de 18, donnés par sa veuve (1872); ceux d'Aligny, également donnés par sa veuve (1875); ceux d'Alexandre Hesse, légués par l'auteur (1879); ceux de Paul Huet, donnés par son fils (1880); le richissime legs de M. Gatteaux (1881) 1; 33 études anatomiques de Géricault, données par M. le marquis de Varennes (1883); 3 dessins de Brascassat donnés par M. Krafft; 693 dessins de Carpeaux, donnés par le prince Stirbey (1882); une précieuse série de dessins d'Alexandre Denuelle, due à la libéralité de son gendre et de sa fille, M. et M^{mo} Taine (1882); les dessins de Raffet et autres peintres militaires, offerts par la famille Dubois de l'Estang (1883); l'œuvre dessiné presque complet du baron de Triqueti, donné par son gendre M. Lee Childe (1887-1888), etc.

Il me reste, pour compléter cette esquisse du développement historique du Musée de l'École, à accorder une mention, d'une part

^{1.} Nos lecteurs n'ont certainement pas oublié l'étude que notre ami et collaborateur, M. Georges Duplessis, a consacrée ici même au Cabinet de M. Gatteaux (Gazette des Beaux-Arts, 1870-1871, t. II, p. 338-354).

aux réductions de monuments d'architecture, de l'autre aux copies soit en marbre, soit sur toile.

La Galerie d'architecture — c'était le titre consacré — avait fixé de bonne heure l'attention et l'administration de l'École, où cette branche des arts formait une section à part. Aux collections de Dufourny et de Cassas s'ajouta la collection de réductions en liège réunie par M. Auguste Pelet (1839); elle fit entrer à l'École les effigies aussi exactes que possible, à l'échelle d'un centimètre par mètre, des monuments antiques du midi de la France. La même année, l'École acquit de Charles Texier cinq modèles de monuments de l'Asie Mineure. Entre temps, l'École s'enrichissait des modèles en plâtre de l'Arc de triomphe de l'Étoile (1837), des réductions de Notre-Dame de Paris, de l'abbaye Saint-Bertin à Saint-Omer, de l'abbaye de Belem en Portugal.

Mais bien autrement importants que ces modèles en miniature, autrefois si goûtés ', aujourd'hui quelque peu dépréciés, sont les dessins d'architecture, en d'autres termes les relevés de monuments antiques ou modernes; l'École possède à coup sûr la collection la plus considérable qui soit au monde : les vues de l'Égypte et de la Grèce, par Huyot (1845), les dessins de Deseine, de Percier, de Coste, de Clerget, de Caristie, de Lesueur, de Paccard, de Godebœuf, de Tétaz, les admirables aquarelles de Joyau d'après les ruines de Persépolis, enfin, et surtout l'inestimable collection des Restaurations, d'après les monuments antiques de l'Italie et de la Grèce par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

La série des copies à l'huile fut à son tour brillamment inaugurée par la copie du *Jugement dernier* de Michel Ange, par Sigalon (1833), à laquelle firent suite les dessins de Dutertre, d'après Raphaël (1839) et de Richomme d'après le même maître (1867), les copies d'après Paris Bordone, le Titien, Salvator Rosa (1867), etc.

La nomination d'un conservateur spécial, M. Louis Peisse (1835), imprima une nouvelle impulsion à toutes les branches du Musée, quelles que fussent d'ailleurs les difficultés avec lesquelles M. Peisse eut à lutter au début : la Commission administrative de l'École, cette oligarchie si dévouée, mais quelque peu ombrageuse, comme l'avait

1. On sait qu'à l'époque de la Renaissance, toute construction importante était précédée de l'exécution d'un modèle en bois et que, dans le concours, les juges ne se prononçaient que sur le vu de ces modèles, dont plusieurs existent encore (dôme de Pavie, église San-Petronio à Bologne, dôme de Florence, église Saint-Laurent, dans la même ville, basilique du Vatican, etc.).

été l'ancienne Académie, ne pouvait que voir d'un mauvais œil l'immixtion, dans une tâche qu'elle poursuivait avec tant d'amour, d'un étranger, homme de beaucoup d'esprit, mais qui n'avait pas jusqu'alors fait ses preuves en matière d'érudition artistique. A la longue, l'entente s'établit et M. Peisse, envoyé en Italie, eut le mérite d'y diriger la reproduction par le moulage d'une foule de sculptures monumentales, la deuxième porte de Ghiberti, les tombeaux des Médicis, la frise de l'hôpital de Pistoja, etc. La France précéda ainsi dans cette voie l'Angleterre et l'Allemagne; longtemps avant qu'il fût question du Musée de South Kensington et du Musée des plâtres de Berlin, notre École avait formé des séries qui, aujourd'hui même, n'ont à redouter que la comparaison avec la collection berlinoise.

A ces pages monumentales s'ajoutèrent, par milliers, les reproductions de ces « arti minori », comme disent les Italiens, dans lesquels les artistes de l'antiquité ainsi que ceux de la Renaissance avaient célébré de non moins éclatants triomphes : monnaies et médailles, intailles, camées, ouvrages d'orfèvrerie, ivoires. A partir de 1868, grâce à l'initiative si discrète et si féconde de M. Eugène Guillaume, l'École acquit par achat ou par don la collection de moulages du sculpteur Depaulis, composée en grande partie de médailles de la Renaissance italienne, une série de 6,237 empreintes de monnaies où de sceaux, provenant du cabinet du duc de Luynes (1869), un riche médaillier offert par M^{me} veuve Deveria (1871), pour ne point parler d'une infinité de moulages de monuments antiques ou du moyen âge donnés par MM. Norblin, Guénebault, Debacq, Gustave Schlumberger, M^{me} Cornu et d'autres artistes ou amateurs.

Concurremment aux libéralités de l'Administration ou des particuliers, les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, intégralement conservés à l'École depuis 1848, versent régulièrement dans nos collections des copies de statues antiques. L'École possède aujourd'hui près de quarante de ces copies, signées de noms très vénérés ou très sympathiques, MM. Guillaume, Thomas, Chapu, Maniglier, Falguière, Tony Noël, Mercié, Marqueste, Coutan, Idrac, Injalbert, Lanson, etc., etc.

La formation d'un musée de reproductions d'après les chefsd'œuvre de la sculpture appelait logiquement celle d'une collection parallèle, consacrée aux chefs-d'œuvre de la peinture. Depuis longtemps, le règlement de l'Académie de France à Rome imposait aux pensionnaires peintres de quatrième année l'obligation de « livrer la copie, peinte à l'huile, d'un tableau de grand maître, ou bien de fragments peints ou dessinés, de trois figures au moins, d'après les fresques ou les originaux de grands peintres, à leur choix et avec l'approbation du directeur. Ces copies devaient appartenir au gouvernement 1 ».

De nombreuses copies peintes ou dessinées vinrent ainsi enrichir



DANSEUSE ANTIQUE.

(Bas-relief de la collection Dufourny, à l'École des Beaux-Arts.)

l'École. Pour la période comprise entre 1848 et nos jours, je citerai celles de MM. Barrias, Benouville, Cabanel, Lenepveu, Paul Baudry, Lévy, Élie Delaunay, Henner, Jules Lefebvre, Monchablon, Layraud, Maillart, Machard, Henry Regnault, Blanc, Merson, Lematte, Toudouze, Ferrier, Morot, Besnard, Comerre, Wencker, Chartran, Fournier, Popelin, Baschet, etc.

L'année 1874 marque une date particulièrement importante pour l'histoire des collections de l'École. Le Musée des copies, fondé par

1. Règlement imprimé en 1846.

Charles Blanc, venait d'être supprimé : ses dépouilles opimes furent attribuées à l'École des Beaux-Arts qui leur ouvrit immédiatement plusieurs salles spéciales.

A côté des copies envoyées par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et des copies commandées par Charles Blanc, il faut bien nous garder d'oublier les onze copies d'après les fresques du plafond de la Sixtine par Michel-Ange, exécutées par Paul Baudry en 1864 et acquises par l'État en 1885. L'importance de cette suite n'est égalée que par celle de la riche série de dessins exécutés par F. Gaillard, soit d'après les fresques de Pompéi, soit d'après la Cène de Léonard de Vinci (1887). Les copies d'Imer d'après Carpaccio, Cima de Conegliano, le Titien et Bonifazio méritent également une mention très honorable. Ces belles aquarelles, qui font reluire à l'École un rayon du soleil de Venise, sont dues à la libéralité de M^{me} Robert, née Imer.

Une acquisition faite par le Ministère en 1836, puis le don (1851) et le legs (1857) du baron Boucher Desnoyers (le 16 février 1857), ont fait entrer à l'École une importante suite de copies en couleur exécutées par ce graveur éminent, d'après les maîtres italiens. On remarque parmi elles une réduction à l'huile de la Vierge de Saint-Sixte et la copie de la Madeleine du Corrège, toutes deux exécutées à Dresde en 1841; l'aquarelle de Jupiter et Io, d'après le Corrège; l'aquarelle de la Petite Vierge d'André del Sarto, toutes deux exécutées à Vienne en 1841; l'aquarelle de la Vierge du Palais Colonna, d'après Raphaël (même année); la copie au vernis du Mariage de sainte Catherine, d'après le Corrège (Musée de Naples, 1833); l'aquarelle des Muses et des Piérides, d'après Perino del Vaga, exécutée à Paris en 1804; le buste en bronze de son père, seul travail qui reste des essais en sculpture de l'habile graveur, et enfin son propre buste en marbre, dù au ciseau de Nanteuil.

La série iconographique — j'entends les portraits d'artistes, d'amateurs, de Mécènes — constitue un fonds tout particulièrement intéressant. Mais comme les différents morceaux qui la composent ont les origines les plus diverses, il suffira de mentionner la provenance de chacun d'eux au moment où nous les décrirons.

II.

LE MUSÉE DE SCULPTURE.

A tout seigneur tout honneur : je commencerai ma revue par l'antiquité, qui, comme de droit, règne en maîtresse dans ce sanctuaire des études classiques. Elle est représentée par plusieurs centaines de morceaux originaux, marbres ou terres cuites, statues, bas-reliefs, ornements d'architecture ou vases, pour ne point parler d'une série de monnaies en bronze qui n'est nullement à dédaigner.

Parmi les sculptures proprement dites, la tête de lion provenant du chaineau du temple de Jupiter Lycien (aujourd'hui « chiesa di Sansone ») à Métaponte, peut à coup sûr revendiquer la plus haute antiquité. Cette superbe terre cuite, avec ses ornements polychrômes assez bien conservés, forme le pendant de celle que la libéralité du duc de Luynes a fait entrer au Cabinet des médailles : elle provient toutefois d'un moule différent et offre plusieurs variantes intéressantes.

Après la tête de lion de Métaponte, et abstraction faite d'une petite stèle punique, qui n'offre d'intérêt que par son inscription, la première place par rang d'âge et par rang de mérite revient aux trois torses de *Minerve*, de *Vénus* et de *Mars*, envoyés de Rome, entre 1834 et 1840, par Ingres, alors directeur de la villa Médicis ². La *Minerve*

- 1. De Luynes et Debacq, *Métaponte*, p. 42. M. Charles Normand me signale un certain nombre de têtes analogues conservées à Métaponte même, sous un hangar, mais toutes infiniment plus dégradées que les deux exemplaires de Paris.
- 2. Il ne sera pas sans intérêt de publier ici une lettre d'Ingres qui montre quel prix le maître attachait au principal de ces trois morceaux dont son zèle éclairé avait enrichi notre pays :
- « A Monsieur le Président de l'École des Beaux Arts. Monsieur le Président, Lorsque j'étais directeur de l'École de Rome je tirai de l'oubli où elle était dans les jardins de la villa Médicis cette belle Minerve colossale qui par mes soins décore aujourd'hui notre Palais des Beaux-Arts et fait l'admiration des amateurs de l'art grec. Cette statue fut moulée à bon creux et à plusieurs exemplaires, il en reste un au moulage, qui est, je crois, sans destination. Je demande à l'École qu'elle veuille bien m'autoriser à en faire l'acquisition. Veuillez, Monsieur le Président, agréer l'assurance de la considération distinguée de votre très dévoué et honoré confrère. Paris, 14 février 1856. J. Ingres. » (Archives de l'École des Beaux-Arts.)

(haute de 2^m,44) a été signalée et reproduite jadis par Clarac qui a accompagné sa planche de la description que voici : « Statue privée à la fois de la tête, du cou, du bras droit, cassé au biceps et du bras gauche, cassé au coude. La disposition du pied droit indiquerait que la déesse tournait un peu la tête de ce côté : celle du deltoïde droit qu'elle tenait une lance et enfin celle du bras gauche que la partie manquante s'allongeait vers le bas. La manière dont ce marbre est travaillé et la richesse des draperies permettent, au jugement de M. Ingres, de reporter ce travail au temps de Phidias. »

Notre savant collaborateur, M. Fræhner, à qui je me suis adressé pour connaître son opinion sur ce marbre fameux, m'affirme que nous avons affaire à un original grec, contemporain des frontons du Parthénon. M. Wolters ', de son côté, déclare que de toutes les statues d'Athéna, celle-ci, abstraction faite naturellement de copies et d'imitations directes, se rapproche le plus de la Parthénos de Phidias. Le vêtement, dit-il, qui retombe en plis sévères et solennels dessine des plis plus riches sur le pied; la jambe droite forme saillie sur le vêtement de dessus et laisse paraître le vêtement de dessous, d'un caractère tout différent; un manteau est jeté par-dessus l'épaule gauche. Des serpents de bronze, qui entouraient l'égide, il ne reste que les trous de scellement.

L'exécution, ajoute M. Wolters, est excellente; au-dessus de la ceinture les plis tombent avec une légèreté et une beauté rares. On songe à un travail du temps de Phidias. Néanmoins, la statue, si elle est véritablement exécutée en marbre de Carrare, comme on l'affirme (M^{me} Mitchell dit qu'elle est en marbre pentélique), doit être attribuée à l'époque romaine et être considérée comme une très bonne copie d'après un original excellent ².

Les torses de *Mars* et de *Vénus*, exposés dans le vestibule du Palais des études, nous reportent à une époque plus récente que la *Minerve* d'Ingres. Mars nu (hauteur : 1^m,28), sans attribut aucun, les bras coupés à la hauteur des épaules, une jambe brisée au genou, l'autre vers le milieu du fémur, n'offre plus à notre admiration que son

^{4.} Die Gipsabgüse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt, Berlin, 1885, p. 208-209.

^{2.} La Minerve de Nédicis ou Minerve d'Ingres a été reproduite dans l'ouvrage de Clarac (pl. 474 A; 860 C), dans les Annales et les Monuments de l'Institut de Correspondance archéologique, 1841, p. 87, et t. III, pl. 13, dans les Selections from ancient Sculpture (pl. 41) de M^{me} Mitchell, qui la mentionne également dans A History of ancient Sculpture (p. 315).

torse aussi puissant que mouvementé. Vénus, non moins mutilée (hauteur:1 mètre), personnifie la grâce robuste, avec un mélange de fermeté et de gravité; sa poitrine et son sein, du modelé le plus souple et le plus harmonieux, l'emportent singulièrement, par la pureté des lignes, sur la célèbre *Vénus* du duc de Luynes (Cabinet des Médailles), dont le moulage est exposé à quelques pas plus loin, comme pour mettre en lumière le mérite transcendant de son rival de l'École des Beaux-Arts.

La collection Dufourny se compose des motifs les plus variés, appartenant la plupart à une époque déjà assez basse, mais peut-être par cela même plus variés, plus pittoresques, comme le sont d'ordinaire les produits de la décadence. Les fragments d'architecture forment la majorité de cette série, qui comprend plus de 150 morceaux, pilastres, chapiteaux, frises, antéfixes, balustres, la plupart richement décorés. Avec le marbre et la pierre alternent des mosaïques et des terres cuites. Les figures ne font pas défaut, quoique la collection ait été formée principalement au point de vue de la décoration architecturale. Citons un Cupidon endormi, motif si fréquent dans l'antiquité et qui a inspiré Michel Ange, puis un torse de jeune homme, d'une assez belle allure, avec sa draperie jetée sur l'épaule; un génie tenant un feston, un centaure, un buste de dame romaine, peut-être une impératrice, à la lourde coiffure matrimoniale, un torse de Vénus, deux danseuses nimbées, un bas-relief avec Psyché et Eros qui s'embrassent, fragment d'un sarcophage, qui appartient peut-être déjà à l'ère chrétienne. — Ce mélange qui, pour certains ornements, ne révèle pas des tendances d'art fort élevées, fait penser à la bizarre collection réunie dans la villa Albani : le goût du siècle dernier se manifeste dans sa formation; le brave Dufourny a peut-être encore vu Winckelmann.

EUGĖNE MUNTZ.

(La suite prochainement.)



COLLECTION DES VÉLINS

DU

MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE



La belle suite de dessins de botanique et de zoologie dont nous voulons établir l'origine n'a nulle part son égale, et le Muséum d'Histoire naturelle, qui possède actuellement cette collection dans sa bibliothèque, a le droit d'en être fier.

Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, a laissé, on le sait, la réputation d'un homme de goût et d'un amateur éclairé '; c'est lui qui, entre autres travaux, fit exécuter à ses frais, dès 1630, des aquarelles sur vélin reproduisant

1. Recherches sur les origines du Cabinet des médailles et principalement sur le legs des collections de Gaston, duc d'Orléans, au roi Louis XIV, par A. Chabouillet, Paris, 1874 (Extr. des Nouvelles Arch. de l'Art français).

les plus curieuses fleurs et plantes du jardin botanique et les principaux animaux de la ménagerie qu'il avait fondés auprès de son château de Blois ¹.

A la mort de ce prince, en 1660, le tout devint la propriété de son neveu, Louis XIV, qui en abandonna la jouissance à Fagon, son premier médecin, plus tard conservateur du Jardin des Plantes, que Saint-Simon dépeint comme « aimant la botanique et la médecine jusqu'au culte ». L'influence de ce médecin était telle à la Cour qu'il transporta la collection des vélins exécutés par ordre du duc d'Orléans au Jardin des Plantes, à Paris, les confisquant ainsi à son profit et pour ses études personnelles. Nous connaissons même la date exacte du transfert : il eut lieu le 28 novembre 1660, sous la garde du bibliothécaire Bruno. C'est Abel Brunyer, le médecin de Gaston et le directeur du jardin botanique de Blois, qui nous l'apprend dans une lettre écrite à Th. Godefroy ², où il laisse échapper quelques mots de regret. A la mort de Fagon, on se hâta de faire revenir ces miniatures, dont le nombre augmentait tous les ans, au palais de Versailles, où elles séjournèrent peu de temps.

En effet, Louis XV, en 1718, les fit déposer à la Bibliothèque du Roi, à Paris, où elles commencèrent à être connues et admirées de tous. Ant. de Jussieu et Le Prince en font le plus grand éloge, et les étrangers sont frappés de leur perfection. Dans les notes de voyage récemment publiées 3 du comte Michel Mniszech, qui se trouvait à Paris en 1767, on lit: « La collection des estampes (de la Bibliothèque) est immense en plus de quatre mille volumes et avec une multitude de portefeuilles. On prétend qu'il y a près de deux millions d'estampes. On y admire une suite de volumes de desseings, la plupart en vélin, de Robert, de Joubert, d'Aubriet, de M^{Ile} Basport en plus de soixante-dix volumes qui renferment des desseings des plantes, des quadrupèdes, des oiseaux, des serpens, des coquillages, des crustacés, etc... »

Un décret de la Convention nationale du 10 juin 1793 enleva à la Bibliothèque 48 volumes de plantes peintes sur vélin pour les attribuer au Muséum d'Histoire naturelle; au mois d'août suivant, 620 feuilles représentant des types zoologiques furent livrées au

^{1.} Tous les auteurs qui ont parlé de cette collection ont dit que Nicolas Robert avait été le premier peintre chargé par Gaston de ce travail; on verra plus loin ce qu'il faut penser de cette assertion.

^{2.} Bibliothèque Nationale, mss. nouv. acq. franç., nº 5163.

^{3.} Dans la Revue rétrospective de M. P. Cottin (1er semestre 1887), p. 16.

même établissement. Un artiste à peu près inconnu d'ailleurs, Jean Gombaud, avait été chargé de continuer la collection de ces miniatures, et il ne paraîtra sans doute pas déplacé de transcrire ici la pétition que Gombaud adressa à la Convention nationale au sujet de ses travaux:

« . . Le citoyen Gombaud a été chargé depuis 1790 de la continuation de la collection en ce genre commencée par Robert sous Louis XIII et continuée par différens artistes; les prix de chacun des deisseins ont été réglés par les ministres qui se sont succédés dans le département de l'Intérieur, sur le rapport des bibliothécaires de la Bibliothèque nationale. Il se trouve qu'avant le dernier décret, le citoyen Gombaud a exécuté douze feuilles peintes en miniature pour la suite de la collection des oiseaux, et qu'il lui est dû pour ce travail la somme de quatorze cent quarante livres à raison de cent vingt livres pièce, dont il a demandé le payement sur les fonds de la Bibliothèque nationale, ainsi que cela s'est pratiqué jusqu'à ce jour. Mais tout ce qui appartient à l'histoire naturelle devant être retiré de la Bibliothèque nationale, le citoyen Champfort, bibliothécaire, s'est refusé à proposer au ministre, ainsi qu'il l'avait fait pour les précédentes livraisons, d'en ordonner le paiement sur les fonds de ladite Bibliothèque nationale, et a renvoyé le citoyen Gombaud à se pourvoir auprès de la nouvelle administration du Muséum national d'Histoire naturelle, pour demander le paiement de ses derniers ouvrages. Sur ce renvoi, le citoyen Gombaud s'est adressé aux professeurs qui doivent former la nouvelle administration du Muséum, mais il lui a été représenté que le décret du 10 juin n'ayant affecté aucun fonds pour les dépenses qu'exige sa nouvelle organisation, il leur était impossible de lui faire payer la somme qui lui est due pour la suite d'un ouvrage dont ils ont senti toute l'importance, et lui ont en conséquence conseillé de recourir directement à la Convention nationale pour qu'elle ordonne par un décret au ministre de l'Intérieur de faire acquitter le prix de cette livraison sur les fonds libres qui ont été versés par la caisse de la Bíbliothèque nationale à la Trésorerie, en vertu du décret du 19 septembre 1792, qui a suprimé les caisses particulières, ainsi que la Convention l'a déjà ordonné à l'égard des anciens fournisseurs de cet établissement, par décret du 15 mai 1793.

Le citoyen Gombaud, après trente-deux ans de service et des blessures, n'ayant d'autres moyens d'existence que ce travail et ne pouvant attendre pour ce paiement l'organisation définitive du Muséum d'Histoire naturelle, et son renvoi à cette époque n'étant aucunement fondé puisque les ouvrages, commencés depuis quatre mois, ont été achevés avant le décret et que, par cette raison, il est dans l'ordre naturel qu'ils soient acquittés sur les fonds de cet établissement littéraire, prie la Convention nationale de statuer sans délai sur sa réclamation, et d'ordonner, si elle le juge à propos, au ministre de l'Intérieur, d'adresser au Comité d'instruction publique les renseignements qui doivent lui avoir été remis par le bibliothécaire relativement aux conditions réglées pour le travail dont il a été chargé 'usqu'à ce jour.

Le républicain Jean Gombaud-Lachaise, militaire vétéran et sans-culottes. Le citoien Gombaud prie encore la Convention nationale de lui permettre de

^{1.} Archives nationales, Comité d'instruction publique, D. XXXVIII, 3, nº 42.

continuer le même travail, dont l'importante collection en mérite la continuité, qui, après 32 ans de service, est sa seule ressource, et le seul traitement qu'il demande.

« Jean Gombaud-Lachaise, militaire vétéran. »

L'appel de l'artiste « naturaliste » fut entendu. Par une lettre en date du 2 septembre 1793, le ministre de l'Intérieur avertit le président du Comité d'Instruction publique que la réclamation du citoyen Gombaud est très fondée, et qu'il y sera fait droit incessamment : la somme de 1,440 livres qui lui est due sera payée sur le fonds de deux millions destiné annuellement aux gratifications et à l'encouragement des sciences et des arts par la loi du 22 août 1790.

Mais il ne semble pas que Jean Gombaud ait joui longtemps de la situation qui lui était faite au Muséum d'Histoire naturelle : dès l'an II, le nom de Jean-Baptiste Huet remplace le sien sur les vélins exécutés pendant la période révolutionnaire. Depuis lors, même pendant les époques les plus troublées, il ne s'est pas écoulé d'année sans qu'un certain nombre de nouveaux dessins ne soient venus s'intercaler à leur place dans l'un des cent et quelques portefeuilles conservés aujourd'hui à la Bibliothèque du Jardin des Plantes.

A l'exception de quelques rares érudits et des personnes attachées à l'établissement, cette collection est peu consultée, et, par conséquent, peu connue : il serait cependant assez facile de la venir voir. Je sais tel artiste, dessinateur, peintre ou miniaturiste, pour qui cette collection serait une révélation, comme c'en fut une pour Don Pedro d'Alcantara, empereur du Brésil, qui, à l'un de ses voyages en France, en 1867, resta plusieurs heures durant, m'a-t-on raconté, devant ces magnifiques in-folio, émerveillé de tant de richesses d'art accumulées.

Deux ou trois volumes sont demeurés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale : épaves égarées sans doute au moment du transfert de la collection en 1793. J'eus la curiosité de demander à voir ces volumes ¹, et je ne m'en repens pas. Le hasard m'a fourni la clef d'une énigme que j'avais inutilement cherché à expliquer par d'autres moyens.

Il s'agit de savoir qui a, sous l'inspiration de Gaston d'Orléans, commencé cette collection des vélins de plantes et d'animaux. Les auteurs les plus sérieux et les critiques les plus autorisés, J.-F.

^{1.} Ils ont été signalés déjà dans la Revue universelle des Arts, t. VII, pp. 470-471.

Séguier, de Jussieu, Le Prince, Flourens, Jal, et M. le vicomte H. Delaborde sur la foi de ses prédécesseurs 1, considèrent Nicolas Robert comme le premier peintre attaché à ce travail. C'était aussi l'avis de M. J. Desnoyers, conservateur de la Bibliothèque du Muséum, récemment décédé. Seul, M. A. Chabouillet a entrevu la vérité. Il fait remarquer très judicieusement que Nicolas Robert, baptisé le 19 avril 1614 en l'église Saint-Martin de Langres 2, n'avait que dixsept ans en 1631. Or, les plus anciennes miniatures de la collection ne sont pas signées, mais portent, écrite en chiffre d'or sur le fond blanc du vélin 3, la date de 1631. Il est difficile de croire qu'un fils d'hôtelier langrois, dont on n'a nulle part signalé la précocité du talent, était déjà admis à dix-sept ans dans la maison du duc d'Orléans; ilest difficile de croire que sa renommée l'avait de si bonne heure précédé à Blois, avant même qu'il se fût révélé par quelque remarquable travail. M. Chabouillet en était donc réduit à des conjectures et hésitait; il hésitait d'autant plus que les mentions officielles relatives à cet artiste dans les comptes de la maison du Roi ne remontent pas au delà de 1660, et, qu'en 1646, il prend encore dans les actes le seul titre de peintre enlumineur.

Nicolas Robert n'est donc pas le premier qui ait travaillé à la collection des vélins du Muséum d'Histoire naturelle. Quel est alors celui-là? C'est ce que nous allons dire.

Un volume conservé au Cabinet des Estampes ⁴ et provenant de la bibliothèque du duc de la Vallière (n° 1,556 du catalogue imprimé), est intitulé: Fleurs peintes par Rabel en 1624. Il fut acquis à la vente La Vallière par H. A. Joly, conservateur des planches gravées et estampes du Cabinet du Roi, le 16 février 1784, pour la somme de 7,400 livres. Ce prix élevé dit assez l'importance artistique de ce recueil de cent vélins, qui avait été successivement la propriété du

- 1. J'omets à dessein le livre de Loir-Mongazon: Fleurs et peinture de fleurs (Paris, 1885), petit travail très agréable à lire, mais où l'auteur a recueilli comme à plaisir les légendes les plus incertaines sur un grand nombre d'artistes, et, en particulier, sur Nicolas Robert.
 - 2. Archives communales de Langres, GG. 1450.
- 3. Voir les planches 45 à 47 du vol. LIII, la pl. 36 du vol. LV et les pl. 2, 6, et 7 du vol. LXXV.
- 4. Ce volume n'a jamais fait partie de l'ancienne collection transportée au Muséum d'Histoire naturelle, mais il se trouve placé, dans la *Réserve*, à côté des deux recueils qui en émanent. Il était connu de Mariette qui en parle assez longuement (*Abecedario*, t. IV, p. 220 et suiv.).

duc de Mazarin, du président de Rieux et de M. de Gaignat 2. Au verso du premier feuillet se trouve la signature autographe de l'artiste: Daniel Rabel f. 1624.

Si nous ne décrivons pas le volume en entier, nous voulons au moins insister un instant sur une notice imprimée, reliée en tête du volume, et intitulée: Notice d'un recueil de cent planches de fleurs et d'insectes peints sur vélin en miniature, par Daniel Rabel³. On y signale l'excellence de la correction du dessin, la vivacité et la justesse de l'expression, l'harmonie des couleurs et la magie de leur effet. On déclare le recueil unique et infiniment précieux, et l'on fait remarquer par-dessus tout le papillon de nuit (fo 74), dit grand-paon, « qui semble être endormi sur la feuille où il est représenté. »

D'après la même notice, Rabel s'est copié dans ce recueil; il était peintre et graveur '; il avait fait sortir de son burin, avant de composer ce livre de fleurs, une collection de planches sous le titre de *Theatrum Floræ*, dont la première édition parut en 1622, à Paris. Ce sont les fleurs et les insectes de ce livre de gravures que Rabel a copiés dans le présent recueil, mais dans un autre ordre. En effet, sur la plupart des vélins, un insecte est représenté à côté de la fleur qui fait le principal motif du vélin.

Daniel Rabel appartenait du reste à une famille d'artistes. Son grand-père, Jean Rabel, était maître orfèvre à Paris, et son père, nommé aussi Jean Rabel, naquit en 1548 , puisqu'il était âgé de vingt-neuf ans lorsque, au mois de juin 1577, il épousa Denise Binet . De cette union naquit, l'année suivante, un fils, Daniel, et un peu plus tard (février 1580) une fille, Louise.

- 1. Le président de Rieux l'avait payé 396 livres.
- 2. M. de Gaignat l'avait payé 1,020 livres. On voit la progression.
- 3. Ce sont simplement quelques pages tirées d'une brochure de l'abbé Rive intitulée: Notices historiques et critiques de deux manuscrits uniques et très précieux de la Bibliothèque de M. le duc de la Vallière (Paris, Didot, 4779), in-4°, 20 p.
- 4. Alexandre Lenoir et le Musée des monuments français, par M. L. Courajod (Paris, 1887), t. III, p. 270. Daniel Rabel fut le maître de Saint-Igny, comme le rappelle M. Ph. de Chennevières (Peintres provinciaux de l'ancienne France, I, p. 165 et 180). On conserve son portrait gravé au Cabinet des Estampes.
- 5. Le Dictionnaire général des Artistes de l'École française, de Bellier de la Chavignerie et Auvray, dit : de 1540 à 1550. Jal dit : vers 1545.
- 6. Archives Nationales, Y. 119, fo 120. Cet acte authentique mentionne Anne Hester, sa mère, que Jal supposait être sa première femme et appelait Anne Chester.

Le père, Jean, qui mourut le 5 mars 1603 , a laissé une réputation incontestée de peintre de portraits, puisque les personnages les plus influents de la cour de France, si brillante au xvi siècle, l'ont fait travailler , et on le cite également comme graveur te comme écrivain de talent , mais il n'a jamais passé, à ma connaissance, pour un peintre de fleurs et encore moins pour un miniaturiste. Ce n'est donc pas à lui, mais bien à son fils, quoi qu'en disent Jal et Bellier de la Chavignerie, que s'adressa Malherbe dans ces vers maintes fois publiés:

Quelques louanges nompareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'hui,
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de lui.
L'art y surmonte la nature
Et, si mon jugement n'est vain,
Flore lui conduisoit la main
Quand il faisoit cette peinture.
Certes il a privé mes yeux
De l'objet qu'ils aiment le mieux,
N'y mettant point de marguerite 6;
Mais pouvoit-il estre ignorant
Qu'une fleur de tant de mérite
Aurait terni le demeurant?

Et, à mon sens, ce sonnet a été composé spécialement pour le recueil que nous venons de décrire, et qui passa de la bibliothèque du duc de la Vallière au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.

Daniel Rabel avait composé ce recueil en 1624, et, depuis longtemps

- 1. J'accorde toute confiance aux registres de la paroisse Saint-André-des-Arts, qui fournit cette date (Actes d'État Civil, publiés par H. Herluison, p. 370). Le Journal de l'Estoile (I, p. 226) dit le 4 mars. Bellier de la Chavignerie le fait à tort mourir en 1605.
- 2. Cf. La Renaissance des Arts, par le comte de Laborde, et Gazette des Beaux-Arts, II, p. 274.
- 3. Il signait I. R. Cf. Traité historique de la gravure en bois, par Papillon, t. I, p. 251, et Dictionnaire d'architecture, par Virloys, t. II, p. 517.
- 4. Il a publié Les Antiquitez et Singularitez de Paris, de la sépulture des rois (Paris, Nicolas Bonfons, 1588, in-8°).
- 5. L'opinion erronée de ces auteurs a été déjà combattue par A. Régnier dans l'édition de *Malherbe* qui fait partie de la *Collection des Grands Écrivains de la France*.
 - 6. Allusion à la reine de Navarre.

déjà, il était connu comme graveur de talent et miniaturiste habile. Le portrait, le paysage, le dessin de genre lui étaient également familiers; mais c'est évidemment dans la peinture des fleurs qu'il réussissait le mieux. En 1615, il avait été désigné par Marie de Médicis pour aller faire le portrait de la fiancée de Louis XIII. Dans un livre de La Serre, publié à Paris, en 1624, sous le titre de Les amours des Dieux, de Cupidon et Psiché, du Soleil et Clytie, de Jupiter et Danaé, etc., et dédié à la reine mère, les figures étaient également composées d'après Daniel Rabel. Rien de surprenant donc qu'à son tour Gaston d'Orléans l'ait choisi pour commencer, vers 1630 1, cette suite de miniatures dans un genre où l'artiste excellait, et l'ait spécialement attaché à ce travail.

Et ce n'est pas une attribution fantaisiste que je me permets ici. Il suffit de jeter les regards pendant un instant sur le recueil de 1624, et de le comparer avec les dessins non signés, mais datés de 1631, qui sont conservés à la bibliothèque du Muséum, pour se convaincre qu'ils sont d'un seul et même auteur. C'est la même méthode d'ornementation dans la bordure du vélin; c'est une similitude absolue dans tous les détails; c'est enfin la même qualité de parchemin. Il y a plus. Que l'on veuille bien examiner seulement les chiffres : c'est la même main, à n'en pas douter, qui a écrit 1624 d'une part et 1631 de l'autre.

Il y a mieux encore. Ouvrez la Biographie Michaud, au mot Orléans (Gaston d')*; vous y apprendrez que la collection dont nous parlons fut commencée par un peintre italien nommé Jules Donabella. Mais ne cherchez pas l'origine de cette assertion; n'essayez pas de retrouver un peintre italien de ce nom: vous perdriez votre temps. Cherchez-y plutôt une curieuse erreur paléographique, dont on aurait peine sans doute à reconstituer la filiation, et qui a fait lire « Donabella » là où il y avait très certainement Dan. Rabel (ou Rabelle). Ne fallait-il pas, grâce à une faute malencontreuse de lecture, prêter cette influence italienne dans les arts à un prince né d'une Médicis?

Au moins notre thèse est-elle par là même amplement justifiée.

^{1.} Je n'ai pu trouver de date précise, mais comme les vélins les plus anciens sont de 1631, et que, d'autre part, Gaston ne reçut en apanage le duché d'Orléans qu'en 1626, il faut choisir une date entre ces deux extrêmes. Il est bien probable que le prince n'a pas eu l'idée de cette collection avant l'âge de vingt et un ans.

^{2.} Tome XXXII, p. 85; assertion répétée par J. Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs français, t. II (1858), p. 187.

Daniel Rabel est donc l'artiste primordial (et non Nicolas Robert) qui a dessiné les plus anciens vélins de la collection du Muséum d'Histoire naturelle. Daniel Rabel est donc l'auteur du portrait de Gaston d'Orléans, qui figure dans cette collection et que nous reproduisons ici: le duc est représenté au milieu d'un cartouche décoré de bouquets de fleurs; derrière le cartouche, une palme et une branche de laurier passées dans la couronne ducale fleurdelisée; le prince est encore très jeune, avec des moustaches noires (il avait alors vingttrois ans), portant une armure semée de petites fleurs de lys dorées en relief et au bas, les armoiries de Gaston; à gauche, des trophées et des attributs de guerre; à droite, les attributs de la science, un globe et des livres dont deux ouverts montrent, le premier un empereur romain debout, au recto et au verso des médailles impériales, et le second des fleurs. L'allégorie est parfaite et la miniature superbe.

Daniel Rabel vécut à Paris très probablement, bien qu'il eût à prendre ses modèles au jardin de Blois. Du moins, il y décéda le 2 janvier 1637 (paroisse Saint-Sulpice), et l'acte le désigne comme « ingénieur du roy ». Sa veuve, Antoinette Guibourg, se consola assez vite de sa perte, car, le 27 mai suivant, elle convolait en secondes noces ³ avec Jacques de Belleville, conducteur des ballets de Sa Majesté ⁴.

Le titre d'ingénieur du roy nous autorise-t-il à supposer que Daniel Rabel avait quitté le service de Gaston d'Orléans pour celui de Louis XIII? Et en tous cas, après sa mort, en 1637, cet artiste a-t-il eu un continuateur immédiat? Doit-on penser qu'un nom, encore inconnu de nous, trouve sa place entre Rabel et Robert?

J'aime mieux croire que le duc d'Orléans, qui passa sa vie dans les complots et dans les révoltes, qui entra dans tous les mauvais desseins formés contre Richelieu, et qui, plus tard, nommé lieutenant général du royaume, joua un rôle considérable dans les campagnes de Flandre et pendant la Fronde, avait trop de préoccupations politiques pour s'intéresser, comme dans sa jeunesse, aux

- 1. Au volume LXXV, pl 2.
- 2. M. Chabouillet, op. cit., p. 66, a remarqué que cette armure était semblable à celle de Louis XIII qu'on peut voir au Musée d'artillerie, et qui a longtemps appartenu au Cabinet des médailles et des antiques de la Bibliothèque nationale.
 - 3. Archives nationales, Y. 177, fo 413.
- 4. En 1646, d'après Clément de Ris (Les Amateurs d'autrefois, 1877, p. 118), Michel de Marolles habitait la même maison que la veuve de Rabel et de J. de Belleville dont il vante « l'humeur agréable et la conduite vertueuse ».

questions d'art, de science et d'agriculture. Il dut singulièrement délaisser son jardin de Blois ', ses fleurs, ses animaux et les artistes qu'il avait protégés au début.

Ce serait donc, si ma supposition a quelque valeur, après une interruption de vingt-cinq ans que Louis XIV aurait jugé à propos de faire continuer l'intéressante collection de vélins imaginée et créée par l'initiative de son oncle et par le talent de Daniel Rabel.

De même que Rabel avait voulu représenter son protecteur en tête de la collection, en une grande miniature sur vélin, comme pour rappeler à la postérité les droits de ce prince à l'estime et à la reconnaissance publiques, de même Nicolas Robert crut devoir rendre un égal hommage à Louis XIV en peignant les traits de ce monarque sur un vélin de même grandeur et de même nature. Mais si l'idée est semblable, la façon de l'exprimer diffère. Ce n'est plus cette variété de fleurs, choisies parmi celles que préférait le duc d'Orléans; c'est un motif d'architecture en grisaille, formé de cariatides ailées, qui plaît par l'originalité de la manière et par l'habileté de la composition. On en peut juger d'ailleurs par la gravure hors texte qui reproduit ci-contre l'une des plus heureuses pages de la miniature raais.ecn On admirera les heureuses combinaisons de formes et de couleurs s'harmonisant à merveille pour séduire la vue. Si les accessoires sont traités avec une délicatesse infinie, le motif principal, le portrait du roi qui se détache en médaillon, légèrement de profil, parfait de ressemblance et de vie, au milieu de ce décor sévère, ne le leur cède en rien pour le fini de l'exécution et pour la vérité de l'expression. Le monarque est jeune; il porte une armure analogue à celle de son oncle. Au bas, figurent son chiffre et la couronne royale; en haut, le soleil radieux paraît sous la forme d'un chérubin, accompagné des attributs ordinaires de la Renommée. L'harmonie dans l'ensemble répond à la majesté du sujet.

Les représentations de Louis XIV, à tout âge et en toute circonstance, ne sont ni rares ni difficiles à rencontrer; mais combien peu pourront être jugées supérieures à celle-ci, due à l'artiste habile et fécond qui signa N. Robert pinxit.

On nous permettra de passer rapidement en revue les différents artistes qui se sont s'uccédé, pour l'accomplissement de cette tâche,

1. Dans la riche bibliothèque blésoise de L. de la Saussaye, dispersée aux enchères en septembre 1887, on pouvait voir une série de livres relatifs à l'Hortus regius blesensis, et plus spécialement un répertoire manuscrit des plantes réunies par Gaston d'Orléans, relié à son chiffre et daté de 1651.

jusqu'à la Révolution: tous peintres du roi et attachés en titre au Jardin des Plantes, ils sont restés au nombre des oubliés et des dédaignés, et il est temps qu'à l'aide de quelques éléments nouveaux la lumière se fasse sur eux et sur leur œuvre la plus importante.

Dans la série des miniatures conservées à la Bibliothèque du Muséum d'Histoire naturelle, il n'y en a pas moins de sept cents que Nicolas Robert a signées ', et sans doute, parmi les anonymes, pourrait-on lui en attribuer quelques autres. C'était un artiste fort connaisseur et fort habile. Il est, comme on sait, l'auteur des dessins de la Guirlande de Julie ', cette fantaisie du marquis de Montausier en l'honneur de Julie d'Angennes. Son œuvre est considérable et fort peu connue. Où sont aujourd'hui les trente-cinq dessins de fleurs et d'animaux, peints à la gouache et à la sanguine, que possédait Paignon-Dijonval au début de ce siècle? Le Musée d'Orléans a acheté, en 1860, un joli vélin signé de lui, qui soutient la comparaison avec ses meilleures productions.

Nicolas Robert, langrois d'origine, avait conservé avec sa ville natale des liens qu'entretenaient quelques vieilles amitiés, et quoique habitant Paris, il s'était rendu acquéreur d'une maison à Humes, près de Langres, qu'il revendit en 1683, moyennant douze cents livres, à un marchand chapelier de cette ville, Jacques Chapperon 3. Il ne paraît pas avoir laissé d'enfants, à en juger par le don « mutuel, réciproque et irrévocable » de leurs biens que se reconnurent au dernier survivant, en 1664, le peintre et Élisabeth Robert, fille majeure, sans doute sa sœur 4. Il mourut à Paris le 25 mai 1685, à l'âge de soixante-dix ans, après être demeuré vingt ans 5 le « peintre du cabinet du Roy pour la mignature 5 ».

Lorsque, en 1685, Louis XIV confia la succession de N. Robert à

- 1. Inventaire des richesses d'art de la France, Paris (Monuments civils), II, pp. 419-447.
- 2. L'original appartient à M^{me} la duchesse d'Uzès; il en existe d'ailleurs plusieurs copies dont l'une s'est vendue fort cher, il y a quelque temps. Cf. Nouvelles recherches sur la Guirlande de Julie, par P. d'Estrées, dans le Livre, tome V (1883), p. 290-299.
 - 3. Archives nationales, Y. 244, fo 290.
- 4. Idem, Y. 205, fo 278. L'acte est passé par devant deux notaires de Paris, et Élisabeth Robert y est représentée par un mandataire (Nicolas Vouillemont, qui fut l'élève de Rabel) : ce qui laisse à penser qu'elle était restée à Langres.
- 5. Je renvoie au travail de M. A. Chabouillet déjà cité, qui a rectifié bon nombre d'inexactitudes commises par Jal sur le compte de Nicolas Robert.
 - 6. Nouvelles archives de l'Art français (états de la maison du roi), I, p. 63.



PORTRAIT DE GASTON D'ORLÉANS, PAR DANIEL RABEL. (Frontispice de la collection des Vélins, au Muséum d'Histoire naturelle, à Paris.)

un nouvel artiste, Jean Joubert, il connaissait les talents de ce peintre, sur la vie duquel manquent les renseignements les plus élémentaires. Jal décrit une miniature signée Joubert, 1679, d'une belle exécution, qui représente Louis XIV et sert de frontispice à un volume des archives du Dépôt des fortifications. Nous savons aussi que, depuis plusieurs années, Joubert travaillait pour le « cabinet du Roy » et qu'il avait peint, en 1682, un tableau représentant la Vertu victorieuse des vices, d'après le Corrège 1. Cette toile, estimée d'abord quatre cents livres, lui fut payée six cents un an après.

Une autre mention, puisée à la même source², nous intéresse plus directement, puisqu'elle concerne le recueil dont nous parlons:

Ce qui met chaque miniature à vingt-cinq livres. Le feuillet n'était payé que vingt-deux livres ³ à Nicolas Robert.

Jean Joubert entreprenait aussi des travaux pour les particuliers; il avait exécuté en miniature le portrait du duc de Saint-Aignan pour être offert en hommage à Christine de Suède , l'année même où mourut cette reine (1689). Il avait ainsi acquis une certaine fortune puisque, par acte notarié du 17 juillet 1687 (il demeurait alors rue Neuve-Saint-Lambert, paroisse Saint-Sulpice), il fit à Jacques Colombeau une donation entre vifs et irrévocable de six mille livres « à prendre sur les biens meubles et immeubles qui seront trouvés appartenant audit Joubert le jour de son décès ».

Le brevet de peintre au Jardin royal d'histoire naturelle fut cédé par Jean Joubert, à condition de survivance, le 23 janvier 1700, à Claude Aubriet, et c'est dans les mêmes termes qu'il fut transporté de nouveau, le 30 avril 1735, de Claude Aubriet à M^{ne} Françoise-Madeleine Basseporte.

Né en 1665 à Châlons-sur-Marne, Aubriet mourut à Paris le 3 dé-

- 1. Comptes des bâtiments du roi, publiés par M. J. Guiffrey (Paris, 1887), t. II, col. 205 et 334.
 - 2. Comptes des bâtiments du roi, t. II, col. 1,169.
 - 3. D'après un manuscrit de la Bibliothéque nationale cité par Jal.
 - 4. Lettre publiée dans la Gazette des Beaux-Arts, 3e série, XX, p. 162.
 - 5. Archives nationales, Y. 251, fo 256.



Nicotas Robert pinx

Héliogre d'après une miniature

LOUIS XIV

(Collection des Vélins du Muséum d'Histoire naturelle, à Paris)



cembre 1742. A peine fut-il en possession de son brevet que Tournefort, le célèbre botaniste, se l'associa pour son voyage dans le Levant et lui fit, pendant deux années, visiter la Grèce, l'Asie et l'Afrique. De retour en France, l'artiste s'attacha plus spécialement à la reproduction des fleurs, et ses vélins de botanique sont remarquables par la finesse de l'exécution, l'exactitude des détails et l'éclat du coloris. Il n'a pas seulement travaillé pour le Muséum. La bibliothèque du duc de La Vallière renfermait plusieurs recueils de sa main; c'est d'après ses dessins que furent gravées les planches des Éléments de botanique de Tournefort; il illustra également de 300 dessins l'ouvrage de Vaillant intitulé Botanicon parisiense; enfin il peignit sur vélin quelques miniatures emblématiques à l'occasion du renouvellement de l'alliance entre la France et la Suisse, et sur d'autres événements du règne de Louis XIV. J'ignore d'où proviennent les quatre-vingt-dix dessins de lui que possède la bibliothèque de Gœttingue.

Un arrêt du conseil d'État, du 4 avril 1719, ordonne l'emploi de la somme de 21,500 livres pour les gages et appointements des professeurs du Jardin royal des Plantes de Paris : sur cette somme, 700 livres sont attribuées à Claude Aubriet, « peintre en miniature, dessinateur des plantes et des parties d'anatomie ».

Aubriet possédait une agréable maison de campagne à Passy, près Paris, qu'il laissa par testament, ainsi que ses autres biens, à des neveux et nièces habitant Châlons-sur-Marne : il était resté célibataire et avait choisi Bernard de Jussieu pour l'exécuteur de ses dernières volontés ³.

M^{lle} Françoise-Madeleine Basseporte naquit à Paris, dans l'île Saint-Louis, le 28 avril 1701; elle était la plus jeune de nombreux enfants. Élève d'Aubriet, elle ne profita malheureusement que trop peu des conseils de cet artiste, et sa réputation est, il faut l'avouer, bien au-dessus de son mérite. Elle dut à la protection de B. de Jussieu d'être nommée au Jardin du Roi, et plus tard de devenir la maîtresse de dessin des enfants de Louis XV. En 1752, elle figure à côté de Coypel sur l'État de la maison du Roi³, comme « peintre en mignature », avec un traitement de 600 livres par an; elle fut logée au Jardin des Plantes jusqu'à sa mort, arrivée le 6 septembre 1780; elle n'avait

^{1.} Archives Nationales, E. 920.

^{2.} Outre Jal, voir Biographie châlonnaise, par A. Lhote (Châlons, 4870), pp. 9-11, et les Scellés et inventaires d'artistes français, publiés par M. J. Guiffrey (Paris, 1884), tome II, pp. 28-38.

^{3.} Archives Nationales, Z1A 479, fo 349.

alors pas loin de quatre-vingts ans, et travaillait encore avec ardeur au recueil des vélins, se faisant même un titre de gloire de son âge avancé et ne manquant pas de signer quelques-unes de ses œuvres: Magdeleine Basseporte, âgée de 80 ans ¹. Trois mois avant qu'elle ne rendît le dernier soupir, Étienne Bourgeois, dit Mgr de Boynes ², et Louise Desgotz, son épouse, lui constituaient soixante livres de rente viagère en don propre ³; je ne sais si des liens de parenté les rattachaient à Madeleine Basseporte, ou si l'amitié seule les guida dans cet acte de générosité.

Après la mort de M^{lle} Basseporte (4 septembre 1780), on eut recours au talent d'un Hollandais, G. Van Spaendonck, pour continuer cette collection déjà fameuse. On ne pouvait d'ailleurs faire meilleur choix. Van Spaendonck jouit d'une réputation immense à la cour de Versailles, devint professeur au Muséum et membre de l'Institut. Il est trop connu pour que nous insistions sur ces travaux *; ses tableaux n'excitaient-ils pas, il y a un siècle, la plus légitime admiration? Et n'est-ce pas lui que choisit la Duthé, cette femme qui adorait les roses à la passion, pour décorer de roses son boudoir délicieux? Il venait d'un pays où l'art et l'horticulture étaient trop en honneur pour qu'il n'eût pas quelque chose du talent des Brueghel, des Van Huysum, des Seghers et des Monnoyer; il appartenait à une nation où les fleurs ont toujours été l'objet de trop vives passions pour qu'il ne sût pas faire servir son talent à séduire les regards par la richesse des nuances et la grâce de l'exécution.

Maar naër d'aldershoonse blom, Daer en siet men nuck nak om.

Pendant les premières années de trouble qui marquèrent la fin de l'ancien régime, Van Spaendonck conserva sa situation au Muséum d'Histoire naturelle et ses appointements de 1,300 livres par an,

- 1. Voir, par exemple, aux vol. XV, nº 70; XVIII, nº 39; XXXVI, nº 82 de la collection.
- 2. Il était seigneur de Boynes, Rougemont, Mousseaux, Montberneaume, Renneville, Yèvre-la-Ville, etc..., tous fiefs situés en Gâtinais, près de Pithiviers. Il fut successivement maître des requêtes, intendant de Franche-Comté, conseiller d'État et ministre secrétaire d'État de la marine en 1771. Son portrait est au Musée de Versailles (n° 3,788).
 - 3. Archives Nationales, Y 458, fo 259 vo.
 - 4. Cf. l'Almanach historique et raisonné des Beaux-Arts pour 1776.

alors qu'on supprimait une grande partie des places comme inutiles 4.

Un Liégeois, J.-H. Redouté, élève de Van Spaendonck ³, fut appelé à son tour à travailler, au commencement de ce siècle, aux vélins et miniatures du Jardin des Plantes : il continua les excellentes traditions de son maître sans les faire oublier. Et un jeune frère de cet artiste, Pierre, — dont on voit le portrait au Musée de Lille, — y collabora surtout pour les reproductions zoologiques où il devait exceller : les dessins originaux qu'il fit pour le grand ouvrage de l'Expédition d'Égypte devaient tous être déposés au Muséum d'Histoire naturelle, mais un certain nombre (200 environ) avaient été conservés par Savigny, l'un des naturalistes attachés à cette expédition, et ont été déposés après sa mort à la Bibliothèque municipale de Versailles.

Depuis un siècle, la collection dont nous avons rapidement retracé l'origine et les vicissitudes n'a pas cessé de s'enrichir, chaque année, de planches nouvelles. A mesure que des espèces inconnues apparaissent en zoologie ou en botanique, on invite un artiste à les reproduire par l'aquarelle ou la gouache, et chaque vélin ³ est payé cent francs. La collection comprend aujourd'hui près de six mille dessins; elle est due à la collaboration d'environ quatre-vingts peintres différents.

Huët, Maréchal, Oudinot, de Wailly et Werner ont, à eux seuls, travaillé plus peut-être que tous les autres réunis, mais qu'ils auraient de peine à rivaliser avec leurs devanciers! Et, malgré leurs imperfections, ils savent bien encore lutter avec la nature de fraîcheur, d'élégance et de vérité; ils savent bien encore charmer par une grâce naturelle qu'aucune prétention n'altère. Natura magis in minimis tota.

Il serait injuste cependant de ne pas mentionner les travaux de la belle Laure Devéria, dont son frère parlait avec orgueil 4, et d'Adèle Riché, morte récemment à Fontainebleau à l'âge de quatre-

- 1. « Réflexions sur le Rapport du Comité des finances concernant l'état de dépense actuelle du Jardin du Roi, par Descemet. » (Archives Nationales, D, VI, 10, nº 105.)
- 2. Et aussi des Demarteau. Cf. Gilles Demarteau, graveur du Roi, par M. P. Demarteau (Bruxelles, 1883), p. 82.
- 3. Aujourd'hui, on se sert malheureusement de papier-carton au lieu de vélin. Outre que cette modification nuit à l'unité de l'ensemble, il se peut que la composition chimique du papier employé nuise à la conservation de l'aquarelle.
- 4. Cf. Eugène Devéria d'après des documents originaux (1805-1865), par Alone, Paris, 1887, p. 11 et 28.

vingt-quinze ans; de ne pas signaler au moins le nom d'Alfred Riocreux, nommé depuis à la conservation du Musée céramique de Sèvres; de ne pas rendre hommage enfin au talent de M. Firmin Bocourt. Si cet artiste n'est représenté que par vingt-six dessins dans la collection du Muséum d'Histoire naturelle, ces vingt-six aquarelles sont de la meilleure école, et si l'on a trop peu de preuves palpables de son remarquable savoir-faire, il a formé des élèves qui, aujourd'hui encore, mettent au service de la science les ressources les plus pures de leur art, et ajoutent une nouvelle nuance aux mille éclats de ce joyau deux fois et demi séculaire que nous a légué Gaston d'Orléans.

Ainsi s'est transformé, à travers les âges, l'art si français de la miniature, qui a été l'une des gloires de notre moyen âge,

> Quell' arte Che illuminare è chiamata in Parigi;

ainsi s'est modifié peu à peu le charme naïf et délicat qui présida à l'enluminure de nos vieux manuscrits pour arriver, sous des pinceaux plus expérimentés, à une sincère et simple reproduction des réalités de la nature. Car, si c'est l'un des effets de la civilisation de n'accorder à l'imagination qu'une part très minime dans les manifestations de l'art et d'en restreindre le développement spontané, c'est aussi l'une des conditions du progrès de savoir plaire et toucher par l'imitation des caractères exacts d'un modèle.

Épris de leur art et observateurs jaloux de la vérité, Daniel Rabel et ses successeurs au Muséum d'Histoire naturelle ont su créer et développer avec le temps une magnifique et inimitable collection.

HENRI STEIN.



LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE

LA CATHÉDRALE DE MILAN

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE 1.)

VIII



out le monde connaît la façade actuelle de la cathédrale de Milan, due aux travaux successivement modifiés et interrompus de Pellegrino Tibaldi et de Carlo Buzzi, achevée sur l'ordre de Napoléon I^{er} par Zanoja et Carlo Amati. C'est un pentagone de marbre, dressé contre les nefs pour les fermer comme par un gigantesque carton, avec une bordure décou-

pée qui n'est pas un couronnement et contre lequel on a plaqué des contreforts comme des lances appuyées à un mur; ces contreforts, en effet, ne supportent rien, ne sont pas reliés à la façade, ne se développent pas comme un organe; leurs divisions successives sortent l'une de l'autre, comme s'étirent les différentes parties d'une lunette d'approche.

Toutefois cette façade a deux mérites d'un genre différent; le premier, provient des superbes portes et fenêtres de Pellegrino, le second, relatif seulement, consiste en ce que, grâce aux fautes de composition, la façade paraît si petite que l'on est d'autant plus saisi en pénétrant dans le temple par la majesté et par la grandeur de l'intérieur. On comprend néanmoins le désir des Milanais de réformer cette façade ². Ce désir est d'autant plus légitime que l'achèvement de la

^{1.} Voy. Gazette des Beaux-Arts, 3º période, t. III, p. 452 et 208.

^{2.} A condition, bien entendu, de préserver soit dans un musée, soit par un réemploi convenable, les œuvres de Pellegrino.

grande place monumentale devant le dôme, dans les dimensions et le caractère que l'on connaît, en a fait sentir le besoin urgent. L'amoindrissement qui en est résulté pour la façade saute aux yeux, amoindrissement analogue à celui qu'a éprouvé le portail de Notre-Dame à Paris au moment où, subitement, par suite de la démolition de l'aile de l'Hôtel-Dieu qui longeait la Seine, toute la largeur de ce bras de rivière et du quai opposé, est venue s'ajouter aux dimensions de la place du Parvis et rompre l'équilibre qui doit exister entre toute facade et la place qui la précède.

Un legs de 800,000 francs, dû à la générosité d'un Milanais, M. De-Togni a formé le point de départ du concours. Nous extrayons du programme les conditions suivantes:

« La plus grande liberté de vues artistiques et historiques, la faculté de développer le front au delà de la ligne présentement occupée, — à condition de ne pas oublier les besoins de la circulation sur la place environnante, — est laissée aux concurrents. La nouvelle façade devra être construite toute en marbre du Duomo, et s'accorder autant que possible avec les formes organiques et le style spécial du temple, sans rendre nécessaire aucune modification le long des nefs ni sur les côtés.

« L'administration... passe sous silence toute limitation présumée de dépense, dans le but d'écarter tout obstacle qui pourrait entraver la liberté d'invention des concurrents... parce que, dans l'histoire cinq fois séculaire du monument, on n'a aucun exemple de pareilles précautions d'économie. »

La noblesse de ce langage était digne du grand sujet à traiter. Plus de cent vingt concurrents, avec près de 400 dessins, répondirent à l'appel du jury international. M. Camillo Boïto rend hommage à la valeur des travaux envoyés qui, dit-il, assigne à ce concours un rang exceptionnel. Le nombre des lauréats avait été fixé à 15. — Leur choix, au scrutin secret, désigna six Milanais, deux Italiens, deux Allemands, deux Autrichiens, un Français (M. Deperthes), un Anglais et un Russe, le professeur Ciaghin, que la mort devait empêcher de terminer son projet de second concours. Dans la rédaction du programme pour ce dernier, la même liberté que dans le premier concours était accordée, en apparence du moins.

En effet, ce programme rappelant que la nouvelle façade devra ajouter à la décoration et à la magnificence du temple, accentue encore le § 4 qui exige : « comme condition absolue que la nouvelle façade se raccorde intimement à l'ossature constructive organique, aux formes architectoniques de l'édifice, au style et au caractère

décoratif de ses parties les plus anciennes. » Nous verrons les conséquences de ce fait.

Quarante mille francs étaient attribués au premier prix, et une somme pareille à répartir entre les 14 autres concurrents.

IX.

Notre tâche n'est pas d'entrer dans l'appréciation de tous les projets du concours, d'autant plus qu'ils ne nous sont connus que par des photographies. Nous devons nous borner à en signaler les traits généraux et l'influence que leur exécution aurait sur le monument. Nous diviserons donc les projets en deux grandes classes : les façades sans tours, et celles avec tours.

FACADES SANS TOURS.

Tous les projets de ce groupe ont pour caractère commun de diviser la surface du mur par des contreforts placés dans les axes des piliers des nefs, - et par un contrefort double aux angles. Dans chacune des cinq travées se trouve une seule fenêtre ogivale, haute et proportionnée à la largeur de la travée. — Dans le bas, chez les uns, trois, chez les autres cinq portes. Le mérite de ces projets résulte en général du succès plus ou moins grand dans l'invention des portes, et de la silhouette du contour supérieur de la façade. Chez presque tous les concurrents, le feu sacré de toute inspiration véritable semble avoir été comme étouffé par deux préoccupations dominantes : celle, chez les uns, de se conformer avant tout à l'ancien type lombard, comme si depuis le xiiie siècle l'art était resté stationnaire, et comme si le progrès avait été exclu de la Lombardie. -Chez les autres la soumission passive à une loi fort à la mode dans certaines écoles d'architecture, loi qui demande à l'extérieur d'un édifice de révéler non seulement sa destination, mais en quelque sorte sa conformation intérieure, sa structure, son organisme intime. Sauf pour les portes, ces idées sont exprimées dans les formes de détail connues du Dôme. La coupe transversale des nefs, fixant à peu de chose près le contour supérieur de toute façade basée sur une telle croyance, donnait lieu à trois variantes.

Dans l'indication de la couverture de l'édifice, on pouvait carac-

tériser sa disposition en terrasses par des lignes horizontales, ou reproduire la légère pente donnée à ces terrasses pour l'écoulement des eaux, enfin l'on pouvait prendre pour directrice la pente beaucoup plus forte du rampant des arcs-boutants. M. Brentano, l'auteur regretté du projet couronné, combine le premier et le troisième moyen, terminant les murs dans les quatre collatéraux par des loggie et dans la grande nef par une rangée de statues, en surmontant ces motifs par des arcatures dont les sommets suivent la ligne inclinée du rampant des arcs-boutants. Il obtenait ainsi une pente unique dont la longueur excessive par rapport à celle de la grande nef, ne permet plus à cette dernière de dominer en raison de son importance véritable et légitime.

Il y a une qualité que l'on ne peut refuser au projet de M. Brentano, celle d'avoir réalisé de la manière la plus complète la condition exigée d'une façon si péremptoire dans le programme du second concours, c'est-à-dire d'avoir à raccorder intimement le nouveau projet à l'ossature constructive organique, aux formes architectoniques de l'édifice, au style et au caractère décoratif de ses parties les plus anciennes. Sauf pour les portes, il était impossible de concevoir une clôture plus simple des cinq nefs de la cathédrale, que ne l'a fait M. Brentano. Chaque travée a sa fenêtre, les trois centrales, chacune une porte. Ajoutons que l'échelle du détail paraît juste, le rapport des fenêtres aux travées heureusement trouvé. La façade Brentano est la traduction la plus fidèle de la façade actuelle dans le langage monotone du reste du monument. Chose très curieuse à relever. Les conditions mêmes qui ont produit le succès de M. Brentano: le raccord intime de sa façade à la coupe transversale et avec les façades latérales du monument, sa subordination absolue à certains détails, ces circonstances, disons-nous, sont précisément celles qui dépouillent la composition de M. Brentano de toute valeur artistique supérieure. Ce qui enlève à sa façade tout le caractère architectonique, tout l'intérêt que l'on s'attend à trouver dans une œuvre de cette importance, c'est l'absence absolue d'un contraste quelconque. Le seul qui aurait pu exister dans sa composition, celui des couronnements horizontaux avec la verticale des contreforts, est détruit par la hauteur de sa falconatura qui, au-dessus des couronnements, recommence de nouveau tout le mouvement vertical, il efface

^{1.} Giuseppe Brentano, qui semblait appelé à de brillantes destinées, fut emporlé le 31 décembre dernier à Milan, par une pneumonie, à l'âge de 27 ans.

ainsi l'effet couronnant, déjà si restreint par suite du peu de saillie de ce qui est censé être la corniche. — La falconatura du dôme, en effet, n'est pas une arcature proprement dite; c'est une bordure, une dentelle cousue à un vêtement. C'est une terminaison, un grillage, une clôture, mais non un couronnement de l'édifice.

Dans toutes les façades de ce type, il n'y a pas une seule grande ligne horizontale, alors que celle-ci joue un rôle si considérable à l'extérieur surtout du monument. Pas même un seul bandeau qui en fasse apprécier la largeur imposante; pas une seule corniche véritable qui le couronne et rappelle que tous les toits en sont des terrasses monumentales en marbre blanc. Seuls, parmi les concurrents de ce groupe, MM. Cesa-Brianchi, Azzolini et Beltrami ont recherché un contraste dont on sent aussitôt le bienfaisant résultat, en opposant la terminaison horizontale des nefs extrêmes aux lignes inclinées de celles des trois nefs centrales. Seul M. Beltrami a eu le courage d'accentuer ce contraste et de rappeler l'intention des architectes primitifs d'avoir une église à trois nefs avec chapelles à la place des nefs extrêmes, en donnant une légère saillie au corps des trois nefs centrales. Loin de diminuer l'effet, il l'accroît non seulement par la supériorité de la composition et des proportions qui en résultent, mais aussi par l'augmentation du développement résultant des saillies.

Plus que ses rivaux, M. Beltrami a senti le défaut de la majeure partie des contreforts du dôme et des pinacles qui les terminent, c'est-à-dire d'avoir non un développement organique, mais de s'allonger en s'étirant comme une lunette d'approche. Nulle part, dans ces contreforts et ces pinacles une corniche, un bandeau, ne correspond aux renflements qui, dans la végétation organique, président à la sortie de chaque nouveau membre, le rattachent au corps précédent et renforcent l'extrémité affaiblie par cet enfantement. M. Beltrami a adopté un type fourni par l'unique dessin de ce genre conservé dans l'œuvre du dôme. Par contre il semble avoir commis quelque erreur dans l'échelle de leur ornementation, car ces pinacles gigantesques, hauts peut-être de vingt-cinq mètres, paraissent au plus en avoir six ou sept, rapetissent beaucoup l'effet de sa façade et neutralisent les avantages qu'il avait obtenus. Dans ses portes aussi il semblerait désirable de voir parfois les éléments gothiques et italiens mieux fondus et non simplement juxtaposés. Ce n'est que dans l'échelle plus juste du détail, dans la proportion des fenêtres aux surfaces de leurs travées réciproques, très heureuse chez M. Brentano, ainsi que chez MM. Azzolini et Nordio, que le projet couronné est supérieur à celui de M. Beltrami. On nous dit que les portes de M. Brentano ont obtenu un grand succès. Elles nous paraissent néanmoins offrir deux défauts: le premier c'est d'être coupées, d'une façon malheureuse, par la corniche du soubassement, défaut qu'ont su habilement éviter MM. Azzolini, Nordio, Becker et la plupart des autres architectes. Le second c'est que, avec leurs gables aigus franco-allemands, elles paraissent devoir leur origine à une source opposée à celle du reste de la façade. Comme le gothique du nord, elles paraissent sorties de terre d'un seul jet semblable à une plante. Placées devant le fronton du Panthéon de Rome, leur discordance ne serait guère plus forte qu'ici au pied de la façade de M. Brentano avec ses larges gradins dans le haut. Les portes de MM. Nordio de Trieste et Locati de Milan ont des couronnements, sous certains points, moins discordants.

FACADE AVEC TOURS.

Les auteurs des façades à campaniles ont tous placé ces derniers en tête des nefs extrêmes, en sorte qu'ils flanquent une façade à trois travées correspondant aux trois nefs centrales. Seuls, le professeur Ciaghin d'une part et MM. Hartel et Neckelmann de Leipzig d'une autre part, ces derniers, dans un second projet, ont présenté des façades dont les tours plus rapprochées, correspondent aux nefs médianes, avec toits des bas côtés extrêmes s'appuyant contre les clochers. Ce parti, loin d'être sans valeur, exposé dans des circonstances précédentes par MM. Pinto di Gioja et Cesa-Bianchi, concentre davantage l'élan de la composition vers le milieu de la façade, élan accentué encore par le beau rythme dû à l'alternance des toits peu inclinés avec les verticales des clochers élancés. Dans le cas donné, cependant, on préférera, croyons-nous, le parti des clochers placés aux extrémités de la façade. Les auteurs les ont tous légèrement subordonnés à la hauteur de la flèche de la tour centrale sur la croisée, ceux de M. Deperthes dépassent insensiblement cette hauteur. On n'est pas étonné de voir les flèches de ces clochers inspirées par la flèche de la croisée déjà existante. Les deux concurrents Milanais ont agi le plus librement à cet égard, et tous deux ont accentué plus que les étrangers la naissance de l'octogone et de la flèche en couronnant les parties inférieures à ces membres



CATHÉDRALE DE MILAN. (Premier projet de façade de M. Brentano.)

d'arcatures en harmonie avec celle du dôme, sans porter atteinte à l'unité ou même à l'élan de la composition.

C'est M. Carlo Ferrario de Milan qui a été le plus hardi et le plus original dans cette voie; il a combiné dans ses flèches, d'une façon supérieure, le caractère de tabernacles et de couronnes avec celui d'une flèche, et, si au premier abord, on est enclin à trouver chez ses concurrents plus d'unité à cause de leur accord avec la forme de la flèche centrale, on finit par préférer sa solution comme donnant plus de masse à la partie supérieure de ses campaniles. Plus italien en cela que ses rivaux, il apporte à l'uniformité déjà excessive et à la pauvreté de motifs du Dôme un élément nouveau dont le contraste avec la flèche centrale fait ressortir la forme caractéristique. Ces pinacles qui accompagnent l'octogone dans toute leur hauteur sont des chefs-d'œuvre de dessin et de développement organique, de véritables rêves, dignes en un mot du marbre blanc de la cathédrale, et qui, pour l'élégance de la découpure, n'ont rien à envier à Côme, ni à Chambord, ni à Rouen.

Ainsi que le montre notre figure, le projet de M. Brentano, envoyé au premier concours, révélait plus que le deuxième une nature d'artiste. Nous ne pouvons quitter les façades avec clochers sans mentionner quelques autres projets envoyés au premier concours. Sur les trois de M. Cesa-Bianchi, deux sont très remarquables: l'un avec deux clochers et cinq portes, l'autre avec un seul clocher placé latéralement comme à Florence; ce dernier, de dimensions tout à fait imposantes, serait, croyons-nous, l'un des plus beaux clochers du monde . Les clochers gigantesques d'un deuxième projet de M. Ferrario sont également d'une composition fort habile et d'une allure très majestueuse. L'idée d'un seul clocher placé comme à Fribourg et à Ulm en tête de la grande nef, appliqué au dôme de Milan, ne semble pas heureuse, à en juger par l'essai tenté, non sans talent, par M. Gaetano-Moretti.

Pour la partie située entre les clochers, les auteurs attribuent à chacune des nefs, proportionnée à leurs largeurs respectives, une grande fenêtre ogivale. M. Deperthes seul paraît avoir cherché à lutter avec la galerie Victor-Emmanuel, en pratiquant devant la nef du milieu une arcade colossale. Son projet obtint le deuxième prix.

Dans les couronnements, tantôt la nef centrale domine franche-

^{1.} Ces deux projets sont reproduits pl. 52 et 54 de l'ouvrage de M. Boïto, celui de M. Ferrario, pl. 59.

ment et avec bonheur les bas côtés comme chez M. Dick de Vienne; tantôt, grâce à des arcatures à jour, plus ou moins élevées, elle ne forme qu'une ligne avec le couronnement des nefs médianes, M. Ferrario et d'autres n'ont pas craint d'employer pour la grande nef un couronnement d'une inclinaison moindre que celui des bas côtés, ainsi que cela se voit exécuté dans les façades du transept de la cathédrale. C'est le seul reproche que nous serions tenté d'adresser à M. Ferrario, et auquel il serait bien facile de remédier, en inclinant moins ses arcatures latérales tout en leur donnant le même point de départ inférieur.

Dans la question si difficile des portes, il a su, sans détruire l'harmonie d'ensemble, les conserver au nombre de cinq, tout en n'accentuant que les trois du milieu dont les gables, surmontés d'arcatures à jour, de statues, de pinacles sont un véritable triomphe de fantaisie, de goût, d'habileté et je dirai même de génie décoratif, où les lignes inclinées et verticales vivent dans la plus heureuse harmonie avec l'horizontale qu'il est si important de ne pas oublier dans un monument, dont elle est, au même titre que la verticale, l'un des deux éléments caractéristiques.

Mieux que tous ses concurrents, M. Ferrario a parfaitement saisi le caractère horizontal du gothique de la cathédrale de Milan; et il a compris que là où, comme pour les portes, il y avait à chercher dans d'autres monuments des modèles à suivre, ce n'était ni vers la France ni vers l'Allemagne qu'il fallait tourner ses regards mais vers l'Espagne, vers le Portugal et vers l'Italie elle-même, où les races latines ont fait subir à Séville, à Bélem et ailleurs au gothique septentrional les transformations analogues à celles de Milan.

X.

Qu'il nous soit permis d'exposer en terminant quelques réflexions, et d'exprimer aussi quelques craintes.

L'ornementation gothique, avec sa flore septentrionale indigène, si fraîche, si vivante, exige du sculpteur de la naïveté et beaucoup d'expression individuelle. Ces qualités rendent plus difficiles l'abnégation, le respect à la tradition nécessaires pour atteindre à la perfection de composition, à la beauté supérieure de la forme qui seules ne perdent pas à être exprimées dans les surfaces lisses, fines et parfaites de la matière idéale par excellence : le marbre blanc. Le pro-

gramme indiquait le détail existant du dôme comme le point de départ avec lequel il faudra rester en harmonie. Plusieurs concurrents ont pris cette règle trop à la lettre. Les tailleurs de pierre souabes, dont le marbre n'a pas grandi le talent et leurs collègues milanais qui répétaient sans plaisir des formes qu'ils ne comprenaient guère ont laissé peu de bons modèles.

S'il nous était permis d'exprimer notre pensée, à cet égard, ce serait tout à fait le dernier gothique italien que nous aimerions voir employer, celui, par exemple, de la lanterne qui couronne la façade de la cathédrale de Côme, — où, sous le vêtement gothique, la fantaisie et le charme du stile bramantesco ont trouvé un abri, — cette nuance de style permettrait au génie véritablement italien et milanais de trouver son plein développement et sa libre carrière.

Nous devons signaler aussi une opinion qui, si elle n'est peut-être pas générale, paraît avoir acquis à Milan une certaine force « il y a 10 ans encore, lisons-nous dans un journal de cette ville, on ne concevait pas la façade du Dôme sans deux campaniles, parce qu'on le croyait une œuvre étrangère 1. » La Lombardia, faisant allusion à un discours prononcé par l'éminent architecte de Saint-Étienne, à Vienne, Fr. Schmidt, et reconnaissant le Dôme pour une œuvre exclusivement lombarde, nous apprend que l'idée d'abandonner les deux campaniles fece capolino (c'est-à-dire commenca à poindre) en 1883, — il n'y a pas bien longtemps, on le voit, — et maintenant on parle du premier concours, celui de 1887, comme de la lutte entre la conception gothique et la conception lombarde, entre la facade avec tours (synonyme de gothique) et celle sans tours, première lutte dans laquelle le nombre des projets avec clochers était supérieur à celui des façades sans tours. Tandis que dans le second concours, les tours sont généralement abandonnées, dit-on, parce que désormais c'est la conception italienne qui prévaut 2. Il y a dans cette opinion

- 1. Lombardia, du 29 septembre 1888.
- 2. En réalité voici la proportion et la manière dont ils se répartissent, sur 14 concurrents :
- 5 Milanais, 4 Bolonais, 4 Triestin et 2 Allemands ont présenté 9 projets sans tours.
 - 2 Milanais, 1 Parisien, 2 Allemands ont présenté 6 projets à clochers.
 - 1 Anglais offre un projet intermédiaire, c'est-à-dire avec clochers subordonnés.

Pour expliquer ce compte il faut dire qu'un Milanais, l'architecte du Dôme, M. Cesa-Bianchi, envoie un projet avec campaniles, l'autre sans, et l'un des architectes allemands envoie 2 projets avec clochers.

une part de vérité, et deux parts d'erreur. S'il est vrai que la grande majorité des églises italiennes ont des façades conçues sans tours intégrantes, - avec campaniles détachés et généralement uniques, on peut citer néanmoins de nombreux exemples d'églises lombardes et de la Renaissance, à Côme, à Pavie, à Milan, à San Donino, près Parme, qui ont été commencées avec deux, parfois même quatre campaniles. Et on peut citer l'exemple de tous les grands architectes italiens qui. pour des monuments de premier ordre, désiraient orner leurs temples de deux ou de quatre campaniles. Les Filarète, les Bramante, les Sangallo, les Cristoforo Rocchi, jusqu'au Bernini, Rinaldi et Borromini. Le fait qu'avant la construction de Santa-Maria-del-Fiore, de Saint-Pierre de Rome ou du Dôme de Milan il n'y avait nulle part aucun édifice qui pût être comparé à ces monuments, n'a fort heureusement pas empêché d'élever pour la première fois ces types qui font la gloire de l'Italie; de même l'absence jusqu'ici d'une façade de cathédrale à deux tours n'est pas une raison, ni historique, ni esthétique, pour refuser à la cathédrale de Milan cet ornement superbe, le seul qui puisse lui assurer un achèvement digne de lui, conforme à sa conception primitive et qui en fasse, sur une échelle autrement considérable, le Burgos de l'Italie.

Que ceux enfin, qui éprouvent à l'égard des campaniles parce qu'ils ne semblent pas cadrer avec le caractère du monument auquel nous sommes habitués, une réserve que nous comprenons, réfléchissent que le caractère actuel est incomplet et entièrement faussé par les œuvres du siècle dernier et du commencement du nôtre.

Pour avoir deux clochers, pour être la seule église de ce type en Italie, la cathédrale de Milan ne sera pas moins italienne pour cela.

Burgos est dans le même cas en Espagne. Saint-Pierre, Saint-Marc et Santa-Maria-del-Fiore sont également uniques en Italie.

Nous devons signaler aussi, comme rendant impossible, dans le cas donné, toute solution digne du monument, la tendance marquée à appliquer, d'une manière trop rigoureuse, les principes d'une école d'architectes, peut-être relativement jeune, et qui compte des représentants de valeur à Paris, à Berlin, à Vienne, à Milan. Se méprenant sur la place à assigner à la raison et à la logique, ces conseillères et ces amies de l'architecte, elles voudraient placer ces qualités à la base de leur art, au premier rang, leur remettre les clés de leur âme. Ils veulent, d'une façon trop absolue, que l'extérieur d'un monument soit l'expression fidèle de son intérieur, de son organisme, et de sa construction. — Ce sont là des principes qui peuvent devenir

l'honneur d'une école moderne, — mais prétendre que les Grecs et les maîtres français de l'art ogival n'ont agi que d'après eux, c'est voir tout au plus une moitié de la vérité.

La façade majestueuse de Notre-Dame de Paris serait-elle encore l'une des compositions les plus grandioses de tous les temps, si, au lieu des trois grandes travées de la façade, on avait voulu caractériser les cinq nefs et les deux rangées de chapelle? Ses parties les plus élevées, les tours, correspondent-elles à la grande nef, ou seulement aux bas côtés?

Pourquoi exiger que les lignes des côtés de la cathédrale de Milan fassent la loi absolue à sa façade, quand à Notre Dame, à Strasbourg, à la chartreuse de Pavie et dans la plupart des grands monuments au nord et au sud des Alpes, aucune des lignes de la façade n'est la continuation de celle des bas côtés?

Pourquoi ne pas permettre à l'architecte de suivre l'exemple plein de bon sens du grand Brunellesco qui, dans son Ospedale degli Innocenti, à Florence, adopta un double module, parce que sa façade, longeant une place, se trouvait dans d'autres conditions que l'intérieur, avait besoin de plus d'élancement et put ainsi devenir un ornement de la Place de l'Annunziata. C'est précisément ce dont a besoin la cathédrale de Milan ainsi que sa nouvelle place. Et pourtant Brunellesco fut d'abord architecte gothique, et avait déjà neuf ans quand fut commencée cette même cathédrale de Milan.

Enfin, l'ordre unique du Parthénon et des temples grecs, lais-sait-il deviner que l'intérieur du monument renfermait deux ordres superposés? Certes, l'on n'aura jamais trop de logique ni de raison, à condition qu'elles soient bonnes, et alliées dans la proportion harmonieuse avec l'amour du beau et l'imagination. Et, puisqu'il s'agit ici d'un monument religieux, c'est-à-dire qui doit servir à relier la terre au ciel, les tours sont bien à leur place, comme en en marquant la route, comme profession « de cette foi, dont l'œil, dit Pascal, pénètre bien plus avant que la raison ».

Relevons ce fait singulier, que parmi les quinze auteurs admis au concours du second degré, un seul architecte ait songé à proposer, pour un monument à caractère horizontal aussi marqué, des campaniles terminés horizontalement aussi. — C'était le professeur Ciaghin, de Saint-Pétersbourg, que la mort a enlevé avant qu'il eût pu terminer son second projet. Relevons encore une autre tendance, plus marquée chez les architectes du nord que chez les Italiens : celle de rechercher certaines lignes horizontales nécessaires à la compo-

sition de cette façade, tandis que chez plusieurs, sinon chez tous les Italiens, la préoccupation de les supprimer ou de les atténuer au bénéfice du slancio de la verticale se fait jour. N'y a-t-il pas là, peut-être, une nouvelle marque du caractère mixte du monument, du compromis entre les races du midi et celles du nord sur lequel nous avons tant insisté? — La conscience plus ou moins claire de ce fait semble avoir amené plusieurs des concurrents à accentuer le caractère distinctif de l'art étranger à leur nation et au génie de leur race.

Le Jury a déclaré le projet de M. Brentano, comme étant non seulement le meilleur de tous, mais aussi comme étant digne d'être exécuté. Il a exprimé le vœu que l'administration de la Fabrique fasse choix du projet d'un campanile isolé, situé dans l'axe de la galerie Victor-Emmanuel, sur le côté opposé de la place. — Campanile imposant dont la silhouette et les dimensions rappellent de loin la Giralda de Séville. — Il fait partie du projet de M. L. Bertrami, qui a eu l'idée très heureuse de proposer, pour sa décoration inférieure, les belles portes et fenêtres de Pellegrino, qui font l'unique valeur de la façade actuelle.

Nous devons nous abstenir de porter un jugement quelconque sur la décision du Jury, par la raison que l'intelligence de cette décision nous fait entièrement défaut. Les portes de M. Brentano ont été trouvées d'une beauté merveilleuse. — De même que pour MM. Cesa-Bianchi et Locati, la façade envoyée par M. Brentano, au concours du premier degré, nous paraît, dans sa composition, bien supérieure, et, malgré certains défauts, une véritable et belle œuvre d'art, capable d'améliorations, mais révélant que celui que Milan vient de perdre était un artiste de valeur réelle; tandis que son second projet semble n'être qu'une œuvre de froide raison. L'art véritable ne commence que là ou s'arrête la part de la Raison humaine: « Elle, pas plus que l'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel 1 ».

De plus, la surface totale du projet couronné, ainsi que sa hauteur, restent sensiblement identiques à celles de la façade actuelle. Son insuffisance, eu égard à la grande place et à la galerie Victor-Emmanuel, serait donc la même. Elle en évite deux des défauts et possède deux de ses qualités en moins.

Si les campaniles inspiraient une répugnance invincible, il faudrait, pour arriver à une solution tant soit peu satisfaisante, prendre, franchement, un tout autre parti, — celui d'accentuer beaucoup plus le caractère horizontal, ou latin, du monument par une composition

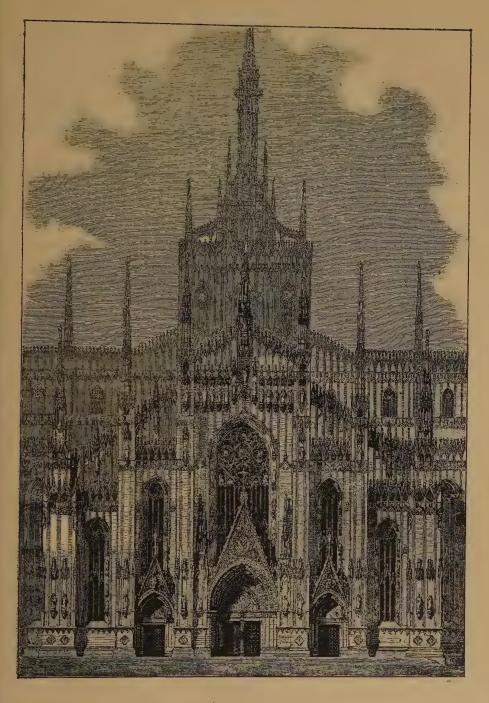
^{1.} Lamartine, le Poète mourant.

libre, telle que l'aurait comprise Bramante ou Léonard, vraiment italienne, Renaissance avec robe Gothique. Il ne faudrait pas non plus dans le choix des modèles à consulter, s'arrêter à l'époque longobarde, mais s'inspirer de tous les progrès du génie milanais jusqu'en 1889, tout en restant fidèle à l'esprit qui a présidé à l'érection du monument des ses débuts, à l'esprit de compromis entre les principes du Midi et ceux du Nord. Il faudrait aussi, qu'au lieu d'un simple mur, elle eût, pour profondeur, au moins la valeur d'une travée, afin que les regards soient attirés par la profondeur mystérieuse de ses galeries et que l'imagination trouve l'occasion de grandir encore l'œuvre de l'architecte. Il y a là, à résoudre, un des problèmes les plus intéressants que puisse rêver un artiste et que nulle ville n'est mieux placée pour réaliser que Milan.

Si l'on reprochait à cette manière de voir de ne pas être suffisamment en harmonie avec le gothique de la cathédrale, nous pourrions répondre par les paroles prononcées le 15 mai 1401, par Parolo da Calco. Ripostant à cette observation de Jean Alcherio : qu'il existe, à Paris, beaucoup d'arcs faits comme celui projeté par Jean Mignot : « Notre église, à nous, dit-il, n'a que faire des choses vieilles, elle requiert des choses neuves. » Paroles d'un grand intérêt, montrant déjà alors à Milan comme un souffle de Renaissance (Brunellesco comptait alors 38 ans), peut-être peuvent-elles expliquer plus d'une chose dans l'histoire du monument, paroles vraies de nos jours, comme en 1401, car a cathédrale de Milan, avec ses « colonnades gothiques », — expression que l'on n'oserait employer ailleurs, — malgré tous ses défauts, a droit à une façade telle que l'on n'en a pas encore vu jusqu'ici.

S'il nous a été impossible de cacher notre sentiment à l'égard du projet couronné, cela tient à ce que nous avons une affection et une admiration profondes pour la ville de Milan et pour le sentiment des choses monumentales, qui anime ses habitants; la façade de sa cathédrale vraiment digne des intentions primitives et des richesses du monument doit être une œuvre hors ligne. Si le projet couronné venait à être exécuté, il est fort probable que dans moins d'un siècle, l'esprit monumental des Milanais songerait à le remplacer à son tour par quelque chose de mieux. Nous nous associons complètement aux conclusions par lesquelles M. Nardini Despotti termine l'ouvrage auquel nous avons fait allusion, en demandant avec lui que cette façade soit un miracle de l'art et la reine des façades 1.

^{1.} La façade à deux tours colossales qu'il propose lui-même est loin d'être sans valeur, elle rappelle celle de Cologne, mais en évite les défauts.



CATHÉDRALE DE MILAN. (Second projet de M. Brentano, recommandé pour l'exécution.)

Si l'on ne veut la faire telle, il faut laisser les choses dans l'état où elles sont. Nous nous associons, en terminant, à l'opinion de M. Camillo Boïto sur la valeur exceptionnelle de ces concours et sur le talent remarquable, et très consolant, qu'il a révelé chez un grand nombre de concurrents étrangers aussi bien que Milanais. De même que Bramante, jugeant les projets pour le Tiburio, disait qu'en moins d'une heure, avec le concours des maîtres, on arriverait à tirer de leurs projets réunis un qui serait parfait, de même, s'il revenait aujourd'hui, il ne lui serait pas difficile d'en choisir un parmi les projets milanais qui, avec de légères modifications, serait digne d'une si grande œuvre.

En résumé, les raisons qui, selon nous, ont conduit, malgré une préparation si soignée du concours, à choisir une façade absolument contraire aux intentions des projets primitifs, n'étant nullement en rapport avec la majesté de la cathédrale, nullement proportionnée à l'ensemble de ses dimensions et de celles de sa place monumentale, ces raisons tiennent non à l'insuffisance de talent du regretté Brentano, talent auquel nous sommes tout disposé à rendre hommage, mais à plusieurs causes réunies qui ont agi sur lui, autant que sur le Jury.

l° A cette erreur d'appréciation, répandue depuis peu à Milan, que la cathédrale est un monument uniquement lombard, et non un compromis à parties parfois égales des idées du Nord et de celles de la Lombardie.

2º A ce que Brentano, et peut-être aussi le Jury, se sont livréstrop complètement aux théories séduisantes de l'école de la logique et de la raison exclusives, issue croyons-nous de Viollet-le-Duc, et qui paraît avoir de nombreux adhérents à Milan, aux théories aussi de l'école qui demande que la construction ne soit plus au service de l'architecte mais que celui-ci devienne sa chose.

3° A ce que le programme du concours et un courant d'opinion, oublieux précisément de la nature double du monument, exigeaient de la solution deux conditions empruntées à chacun des deux éléments constitutifs, s'excluant réciproquement et rendant impossible toute solution digne de la cathédrale et conforme au programme, contradiction impossible à éviter, croyons-nous, avant les concours, à cause de la complexité du problème.

Veut-on une façade sans tours, surtout réglée par la coupe transversale lombarde du temple, alors, du même coup, il faut renoncer à







imposer comme détail celui du gothique spécial et caractéristique de la cathédrale de Milan, en prendre un autre emprunté à Venise, à Sienne, à Côme, à l'Espagne, au Portugal, partout en un mot, excepté à la cathédrale de Milan. On aurait beau faire chaque année un nouveau concours, la montagne toujours ne mettra au monde qu'une souris. Il n'y a qu'une composition libre qui puisse amener à une solution dans cette voie.

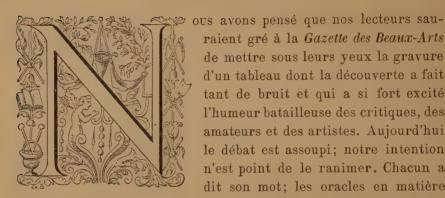
Veut-on, au contraire, une façade dont le caractère soit conforme au détail extérieur du monument et en proportion avec son mouvement d'ensemble, alors c'est une façade accompagnée de tours qui devient indispensable. Selon nous, c'est la vraie solution à la fois artistique et historique. Dans les deux concours MM. Cesa-Bianchi, Ferrario et dans son volume M. Nardini Despotti ont prouvé qu'à Milan, on saurait en faire de merveilleuses n'ayant rien à envier au plus célèbres tours au nord des Alpes.

Le concours a prouvé que, si en 1401 les ingénieurs ducaux avaient plus d'une fois raison en parlant de « l'ignoranza di ingegneri non esperti e non intelligenti», il n'y a plus lieu de parler ainsi, et que de nos jours à Milan il y a plus d'un artiste capable d'être cet ingenierus bonus, validus, expertus et notabilis que, en 1409 encore, on cherchait in partibus Alemaniæ, Franciæ et Angeliæ vel alibi ou l'ingenierius bonus et authenticus que l'on demandait encore en 1412. On nous dit qu'en Italie tout le monde est loin d'être satisfait du choix du Jury. Nous en sommes heureux, sans accuser celui-ci. C'est la situation exceptionnelle du monument qui est la cause des réserves que l'on ne saurait trop nettement formuler. Guidolo della Croce, en revenant aujourd'hui, trouverait-il à Milan, comme en 1401, des falsi sordi, et Alcherio des ciechi qui fingono di essere geometrici? Nous espérons que non. Nous avons confiance dans l'esprit monumental des Milanais. Nous ne désirons qu'une chose : c'est que la solution définitive, qu'elle soit prise dans l'une ou dans l'autre voie que nous avons signalée, soit exceptionnelle, et digne du monument que les ingénieurs ducaux Bartolomeo da Novara et Bernardo da Venezia appelaient un edifitio bellentissimo e grande.

HENRY DE GEYMULLER.

1. Déjà le 15 mai 1401 on constatait que le caractère de l'intérieur n'était pas d'accord avec l'extérieur.

REMBRANDT DU PECQ



raient gré à la Gazette des Beaux-Arts de mettre sous leurs veux la gravure d'un tableau dont la découverte a fait tant de bruit et qui a si fort excité l'humeur batailleuse des critiques, des amateurs et des artistes. Aujourd'hui le débat est assoupi; notre intention n'est point de le ranimer. Chacun a

dit son mot; les oracles en matière

rembranesque ont exposé leurs arguments, ou, pour parler plus juste, leur sentiment, car d'arguments topiques, décisifs, il n'en a pas été produit. En expliquant le sujet du tableau 1, que personne ne semblait avoir compris, et en faisant justice de la date imaginaire de 1656, nous avons indiqué tout ce qu'il y avait eu de hâtif et de trop absolu dans les opinions émises. L'équité nous fait un devoir de reconnaître que des connaisseurs éprouvés, comme MM. Bonnat et Émile Michel, se sont prononcés contre l'attribution à Rembrandt. Ceci peut évidemment donner à réfléchir aux partisans de l'opinion adverse. D'autre

1. Voir la Chronique des Arts du 22 février. Depuis, un critique belge, M. Armand Thierry (Revue générale, mars 1890), a proposé une autre explication. Selon lui, ce serait une épisode de l'histoire de Tobie, Raguel recevant à sa table le jeune Tobie et l'archange Raphaël. L'explication est ingénieuse et n'est pas absolument inadmissible, malgré qu'elle ne s'accorde, ni avec certains détails de mise en scène, ni avec le mouvement des figures qui toutes regardent le personnage qui s'approche, et qui, dans ce cas, ne saurait être un simple serviteur, ni avec les rayons qui nimbent la figure du vieillard à barbe blanche.

part, il convient de remarquer qu'aucune attribution positive à l'un des disciples de Rembrandt ou à l'un des peintres qui ont imité son style, n'a été proposée avec preuves à l'appui. On a parlé d'Arnold de Gelder, de Pauditz, de Dietrich, voire de Bol et de Van den Eeckhout, mais on ne s'est fixé sur aucun nom d'une manière résolue.

On a mis en avant la question des yeux bleus, sans penser que si nous n'en voyons guère dans les tableaux de Rembrandt, c'est que les vernis jaunes ont faussé les gammes délicates du bleu; on a parlé du couteau à palette, qui apparaît en maints endroits du tableau du Pecq et que Rembrandt n'aurait jamais employé (et la Fiancée juive, et le Portrait de Six et le Portrait de famille de Brunswick!). En réalité, tout ce débat prouve, ce que nous savions de reste, combien les discussions de ce genre sont chose délicate, surtout lorsqu'il y a eu, comme dans le cas présent, imprévu et surprise.

En quête de quelque renseignement nouveau, nous avons nousmême revu avec attention tout ce qui constitue l'œuvre de Rembrandt, au Cabinet des Estampes, et tout ce qui se rapporte à ses élèves; malheureusement, nous n'avons rencontré aucun indice qui pût faire avancer la discussion ni dans un sens ni dans l'autre.

Quand je dis qu'aucun fait nouveau ne s'est produit, cela n'est pas tout à fait exact. J'enregiste, au contraire, une indication qui est loin d'être sans valeur. Elle nous vient de l'*Intermédiaire des chercheurs et curieux*, sous la signature de M. Georges Monval, l'archiviste de la Comédie-Française:

Un Rembrandt à retrouver. — Qu'est devenue la toile maîtresse de la collection de Robert Soyer, ingénieur des ponts et chaussées, ainsi désignée sous le n° 1 de l'inventaire après décès, dressé le 6 novembre 1802, par M° Bouet, notaire à Orléans?

Un tableau représentant le Benedicité de Rembrandt.

Soyer était le voisin et l'ami d'Aignan Desfriches, l'amateur bien connu, dont le gendre, Cadet de Limay, avait acheté la maison de Soyer du vivant même de ce dernier.

Or, Mme veuve Legrand, à laquelle appartenait le tableau récemment acquis au Vésinet par M. Bourgeois, était une demoiselle Desfriches.

Cet Abraham visité par les anges, que Mme Legrand possédait par héritage, ne serait-il pas le Benedicité attribué à Rembrandt, il y a près d'un siècle?

GEORGES MONVAL.

Cela paraît assez vraisemblable; ce titre de tableau est dans le goût du xviiie siècle et s'accorde fort bien avec l'œuvre laissée par Desfriches à M^{me} Legrand.

Robert Soyer, qui était premier ingénieur des ponts et chaussées de France, a construit le pont d'Orléans sous la direction de Hupeau et de Perronnet (1748-1758); le célèbre pastelliste Perronneau a fait de lui un délicieux portrait que M. Eudoxe Marcille a récemment retrouvé et acquis pour le Musée d'Orléans.

L'œuvre reste encore, malgré tout, énigmatique. Les seuls points sur lesquels tout le monde soit à peu près d'accord, c'est son mérite intrinsèque, c'est la beauté saisissante de la composition, sa haute portée intellectuelle, sa concentration, son originalité, c'est l'expression parlante et noble du personnage principal, de ce beau vieillard paré d'une divine mansuétude, c'est le prestigieux effet de lumière qui enveloppe la scène d'une lueur magique. Tout cela, on l'avouera, n'est pas sans importance, et nous demandons qu'on nomme, parmi les satellites du maître, parmi ces hommes d'invention médiocre et de petite envolée, quelque soit, d'ailleurs, le talent d'exécution dont ils ont fait preuve, celui qui eût été capable d'évoquer dans une synthèse aussi ramassée cette puissante vision, de peindre cette figure de l'Éternel qui est un portrait d'une si vivante beauté.

Nous reconnaissons d'ailleurs que l'œuvre a sérieusement souffert d'une opération de rentoilage qui fut opérée au commencement du siècle, alors que le tableau était entre les mains de Desfriches. Il est presque entièrement déverni, c'est ce qui explique la transparence blonde des lumières et certaines finesses de coloris qu'on ne trouve jamais dans les tableaux de Rembrandt enterrés sous plusieurs couches de vernis. Les empâtements ont été comme écrasés par cette opération assez maladroitement conduite; des glacis ont disparu, notamment dans le surplis blanc du personnage principal et dans l'ange de gauche; des retouches malheureuses apparaissent dans les fonds et sur quelques points secondaires. Par contre, la tête de l'Éternel, dans les parties de lumière, a gardé tout le charme, toute la fraîcheur de l'exécution première, et la nature morte, — bassin, verre à boire, quartier de viande, aiguière, — a conservé toute l'intensité de son relief.

LOUIS GONSE.

CHAPELLE FUNÉRAIRE

DE

L'ÉGLISE DE BOURNEAU



Il y a quelque temps, le curé de Bourneau, désireux d'apporter de nouveaux embellissements à son église, avait résolu de faire ouvrir une grande baie à meneaux du xvesiècle, dans le mur de la nef, du côté de l'Évangile : quelle ne fut pas la surprise des ouvriers chargés de ce travail, lorsqu'après avoir fait tomber la couche épaisse de platre jaune sur laquelle on

avait simulé des refends de grand appareil, ils aperçurent l'archivolte d'un grand plein-cintre de près de quatre mètres de diamètre, décoré dans tout son pourtour des motifs les plus exquis et les plus habilement composés! Prévenu de cette découverte, qui était de nature à piquer la curiosité de tous ceux qui s'intéressent à notre Renaissance française, je me rendis immédiatement à l'église de Bourneau et constatai que cette superbe arcature donnait accès dans un petit enfeu ou chapelle funéraire consacrée à Marie du Puy du

Fou, propriétaire du château de Bourneau vers l'année 1530. L'écusson aux trois mâcles appartenant à cette famille se voyait en effet dans plusieurs motifs des sculptures sur un cartel losangé, car Marie du Puy du Fou était morte fille 1. Mais ce qui attira surtout notre attention, ce fut l'habile exécution et l'originalité de conception qui avaient présidé à l'ornementation générale. La décoration du grand arc était formée par des feuilles refendues et persillées rappelant encore par leur faire la donnée gothique des rinceaux du xve siècle. Sans nul doute, notre ornemaniste était un artiste de la contrée et non un de ces Italiens qu'on s'est plu bien trop souvent à faire intervenir sans raison dans nos œuvres de la Renaissance. Peut-être était-ce Jacques Coireau de Montaigu qui, à la même époque, ornementait les voutes des chapelles absidales de Notre-Dame de Fontenayle-Comte; cette ville est à sept kilomètres à peine de Bourneau. Le reste de l'arc est enrichi de fines moulures et surtout d'une bande plate de cinq centimètres de largeur où notre artiste a su, dans un relief d'un demi-centimètre seulement, ciseler avec un art infini et un modelé des plus réussis tous les objets consacrés au culte, tels que calices, croix, ostensoirs, cierges, bénitiers, encensoirs, chasubles, etc., etc... Deux chapiteaux à volutes d'ordre ionique supportent cette archivolte; celui de droite, à la place de l'éternel fleuron du tailloir, nous présente un génie ailé assis sur la moulure de la corbeille; de la main gauche il supporte l'écusson losangé de Marie du Puy du Fou et de la droite un médaillon sur lequel est ciselée une tête de mort. Ce petit génie est irréprochable comme silhouette, facture et sentiment, il indique par cet attribut funéraire la destination de l'enfeu.

Sur le chapiteau placé en regard de celui-ci, l'artiste a évidemment voulu conserver les traits de la jeune fille pour laquelle ce délicieux édicule avait été construit. Ici encore le buste, avec taille à demi décolletée, occupe la place du fleuron du tailloir, un riche collier tombe très bas sur les épaules dont le galbe est très jeune, ainsi que celui de la poitrine : c'est sans aucun doute l'image de Marie du Puy du Fou. Cette image ne se retrouverait-elle pas encore dans un délicieux médaillon de femme qui se voit dans l'intrados de cette même voussure et qui est accompagné d'une tête d'homme casqué, modelée avec une fermeté d'allure et de touche à faire songer aux bronzes de Pisano.

^{1.} Quelques jours plus tard, au fond de l'enfeu, des fouilles faites à cette intention ont fait découvrir ses ossements encore très bien conservés.

Une travée de la voûte à compartiments carrés, sertis par des moulures très saillantes, existait encore à peu près intacte ', chaque intersection des arcs avait une clef pendante formée par une statuette placée la tête en bas. Nous avions également trouvé un



CHAPITEAU DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE BOURNEAU.

superbe cul-de-lampe avec chimères aux angles, un semblable a été exécuté par M. Métivier et ils ont été placés à droite et à gauche de la baie ogivale qui s'ouvre au fond de la chapelle.

Puis enfin on a également placé dans le mur de droite le joli bénitier dont la reproduction accompagne cette notice et dont la res-

1. Mmº Edmond Mæller, née de Fontaines, propriétaire actuelle du château de Bourneau, mue par un sentiment qui l'honore, a voulu conserver intact ce délicieux spécimen de notre architecture poitevine de la Renaissance; elle a confié à M. Métivier, ornemaniste et sculpteur distingué, habitant Fontenay-le-Comte, le soin de réparer à ses frais toutes les détériorations qu'avaient subies les anciennes sculptures; un petit autel du même style a été placé au fond de la chapelle funéraire que ferme une balustrade à entrelacs du xviº siècle. M. Métivier a remis le tout dans son état primitif avec un talent tel qu'il serait fort difficile de distinguer l'ancien du moderne. Le grand autel, exécuté depuis par le même artiste dans le même style, est une œuvre remarquable qui lui fait le plus grand honneur.

tauration a été exécutée avec un rare bonheur par notre sculpteur Fontenaysien.

On pourrait reprocher au compositeur de ce petit édicule, assez rare à rencontrer dans les chapelles du xvie siècle, de n'avoir pas conçu une œuvre originale. En effet, en en décuplant l'échelle, c'est tout simplement une des petites lucarnes du château de Chambord. Mais la silhouette en est heureuse, les profils bien pondérés et l'ornementation d'une finesse exquise s'encadre parfaitement dans les lignes architecturales, sans y prendre trop d'importance et les amoindrir. Nous en publions une héliogravure d'après une photographie de M. Jules Robuchon, l'excellent éditeur de Fontenay, qui publie en ce moment un si bel ouvrage sur les monuments du Poitou.

Nous dirons, en terminant, que la découverte de Bourneau prouve combien l'art du xvie siècle était pratiqué par des ornemanistes rompus à toutes les finesses de leur métier; même dans les coins les plus obscurs des provinces éloignées du domaine royal, nous aurions à citer comme exemples les châteaux d'Apremont, le Puy du Fou, le chœur de l'abbaye de Maillezais, le prieuré de Mouzeuil et enfin le château de Coulonges-les-Royaux dont nous avons pu recueillir presque tous les admirables plafonds sculptés en 1550.

O. DE ROCHEBRUNE.





Photie Jules Robuchon.

Heliog Dyardin

BENITIER DE LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE L'ÉGLISE DE BOURNEAU (Vendée.)



L'ART ANTIQUE

(SIXIÈNE ARTICLEI,)



Au milieu des fètes et des splendeurs qui détournaient l'attention publique vers l'Athènes occidentale, l'année 1889 a vu l'achèvement d'un des plus grands travaux archéologiques des temps modernes, le déblaiement méthodique et complet du plateau de l'Acropole. Plus d'une fois, déjà, nous avons insisté sur ces belles recherches, qui, commencées en 1883 par Stamatakis, ont été vigoureusement poussées depuis 1885 par son successeur à l'éphorie générale des antiquités, M. Paul Cavvadias. Aujourd'hui, le travail est complètement terminé: on s'occupe à classer, à rapprocher, dans des musées trop étroits pour les contenir, les produits de ces fécondes campagnes et, comme il arrive souvent en pareil cas, on s'aperçoit que l'importance des découvertes surpasse encore l'attente, que ces mille fragments recueillis isolé-

ment et à des époques diverses se rajustent, se complètent et forment des ensembles, sous l'œil pénétrant des archéologues.

Nous avons déjà parlé ² de l'heureuse inspiration de M. Studniczka, qui a réussi à reconstituer de la sorte, du moins en partie, l'un des frontons du vieux temple d'Athènes, représentant la victoire de la Déesse sur les Géants. Dès 1883, un autre archéologue allemand, M. Purgold, avait combiné des fragments de bas-reliefs en calcaire coquillier, découverts entre le Musée et la Parthénon, de manière à restituer avec certitude l'un des frontons d'un temple archaïque où l'on voit Héraklès luttant contre l'hydre tandis que, du côté opposé, Iolaos s'éloigne avec le char qu'il conduit ³. L'autre fronton du même édifice, dont il ne reste que des morceaux très mutilés, montre Héraklès se précipitant sur un Triton ⁴. Au cours des fouilles de ces dernières

2. Gazette des Beaux-Arts, 2° période, t. XXXVII, p. 66.

4. Studniczka, Athenische Mittheilungen, t. XI, p. 61 et pl. II.

^{1.} Voir Gazette des Beaux-Arts, 23 période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3° période, t. I, p. 57.

^{3.} Purgold, Έφημερὶς ἀρχαιολογική, 1885, p. 242; Meier, Athenische Mittheilungen, t. X, p. 327. Ce fronton a 5^m,80 de long.

années, on a recueilli de nombreux fragments sculptés dans la même pierre, couverts de couleurs extrêmement vives et qui faisaient certainement partie d'une composition analogue à celle que M. Purgold avait étudiée. Le morceau le plus important et le mieux conservé à tous égards, représentant un monstre à trois bustes dont le corps se termine par des queues de serpent entrelacées, est rapidement devenu célèbre; l'une des têtes de ce Typhon, baptisée Barbe bleue par les ouvriers qui la découvrirent, conservera ce nom, pendant bien longtemps sans doute, dans les plus sévères traités d'archéologie. On a pu voir à l'Exposition, parmi les envois de la section grecque voisine de la rue du Caire, la magnifique aquarelle de M. Gilliéron, qui reproduisait cette étrange sculpture dans tout l'éclat de sa violente polychromie 1. Ce n'est que tout récemment, lorsqu'on a entrepris de réunir sous un même toit les fragments en tuf calcaire découverts au sud et au sud-est du Parthénon, que le sculpteur grec Kaloudis, assisté de M. Brückner², a pu faire sortir de cet ensemble confus deux frontons de dimensions considérables. L'un d'eux, représentant Triton terrassé par Héraklès, n'est encore connu que par des mentions assez sommaires, mais l'autre vient d'être longuement décrit dans un mémoire de M. Brückner³, avec une gravure indiquant les parties manquantes que nous avons fait reproduire ici. Il se compose, comme on le voit, de deux épisodes : à la droite du spectateur, Zeus brandissant la foudre, dans une posture que l'art archaïque a souvent prètée aux dieux combattants, soutient l'attaque du monstre anguipède dont le triple buste, entremèlé de serpents, est heureusement d'une conservation presque parfaite. La fameuse Barbe bleue est celle des trois têtes qui est la plus voisine des queues de serpent entrelacées. Les objets que deux des trois monstres tiennent à la main n'admettent pour l'instant aucune explication plausible, chose d'autant plus singulière qu'ils n'ont subi que des mutilations insignifiantes. L'angle opposé du fronton nous montre Héraklès, agenouillé comme Zeus, qui lutte contre un serpent énorme, peut-être la fabuleuse Échidna. C'est une allusion à la légende, connue seulement par quelques vers d'Euripide*, d'après laquelle Héraklès aurait pris part au combat contre Typhon : le grand serpent paraît ici comme l'allié du monstre, de même qu'Héraklès est l'allié du roi des dieux.

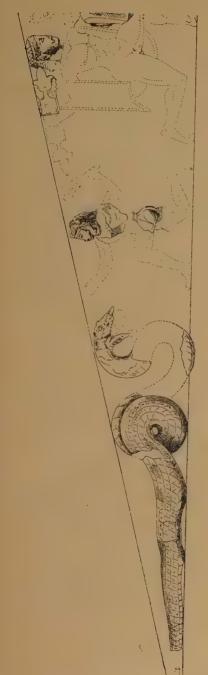
Il faut bien avouer que cette composition bizarre, créée peut-être vers l'an 550 avant notre ère, déroute, au premier abord, toutes les idées courantes sur l'art grec. Mais, bien que ce fronton ait été sculpté sur l'Acropole, dans un calcaire dont le gisement est au Pirée, on a bien le droit de se demander s'il est l'œuvre d'un artiste athénien. La Grèce du vie siècle subit, dans une

^{1.} On en trouvera une photogravure sans couleurs dans les Athenische Mittheilungen, t. XIV, pl. II.

^{2.} M. Lechat avait déjà reconnu, dans un excellent article du *Bulletin de correspondance hellénique* (t. XIV, p 430), la connexité des groupes tels que la fait voir notre gravure.

^{3.} Athenische Mittheilungen, t. XIV, p. 67, pl. à la p. 74. La longueur du fronton atteint 8°,50.

^{4.} Euripide, Hercule furieux, vers 1258-60. Cet heureux rapprochement est dû à M. Lechat.





FRONTON D'UN TEMPLE DE L'AGROPOLE D'ATHÈN ES. (Restitution de M. Brückner.)

très large mesure, les influences orientales contre lesquelles les guerres médiques vont réagir. Mais le mot oriental est encore bien vague et, si nous nous en contentons pour le moment, c'est dans l'espoir qu'il pourra être remplacé bientôt par une épithète géographique plus précise. Ajoutons seulement que, pour trouver un terme de comparaison, il faut quitter la Grèce continentale et aller chercher en Asie Mineure, ou plutôt au Louvre, les singuliers bas-reliefs du temple d'Assos.

L'époque des Pisistratides, qui précède immédiatement les guerres médiques, est celle du premier développement de la sculpture en marbre, sculpture vraiment grecque, cette fois, que les fouilles des dernières années sur l'Acropole ont tant contribué à nous faire connaître 1. En étudiant les monuments appartenant à la seconde partie du vie siècle, on a déjà cru y distinguer deux écoles : l'une, attique indigène, employant le marbre de l'Hymette et continuant les traditions des artistes auxquels sont dus les reliefs en tuf poreux; l'autre, insulaire d'origine, ayant eu probablement son centre d'expansion dans l'île de Chios, qui emploie de préférence le marbre de Paros et prépare seule la grande floraison de l'art au ve siècle 2. Cette théorie prématurée, quoique séduisante, a déjà soulevé des controverses dans le détail desquelles nous ne pouvons pas entrer ici. Ce qui paraît dès aujourd'hui certain et doit rendre méfiant à l'égard de toutes les synthèses, c'est que l'art classique et celui des précurseurs immédiats de Phidias s'est formé sous des influences très diverses, très malaisées à définir; qu'à côté de la sculpture en pierre tendre et en marbre, les traditions du travail en bois et en métal ont joué leur rôle et que si Chios a été le centre d'une école importante, Samos, la Crète, Chypre, les îles du Nord, la côte asiatique ont sans doute produit de nombreux artistes dont les talents et les progrès individuels ont collaboré au progrès général de l'art. Il ne peut s'agir, pour le moment, que de classer les œuvres; le classement et la filiation des écoles viendront après.

Un des bas-reliefs archaïques le plus anciennement connus, la célèbre stèle dite du Guerrier de Marathon, vient de retrouver un frère à Icarie, l'un des bourgs voisins d'Athènes, au cours des fouilles fructueuses que l'École américaine a pratiquées depuis 1887 sur ce point. Nous reproduisons ici le guerrier d'Icarie à côté de celui de Velanideza ³, pour rendre plus sensible la presque identité des deux œuvres, répliques d'un type qui devait être commun, vers 520 avant J.-C., dans les ateliers des vieux sculpteurs attiques. Mais, tandis que la première stèle a conservé une décoration polychrôme encore assez vive, la seconde n'en présente plus que des restes fugitifs, en particulier sur la cuirasse. Ces monuments doivent être rapprochés de la stèle de Lyseas, découverte à Velanideza en 4839 ⁴, qui est une

^{1.} Voyez la Gazette des Beaux-Arts, numéros du 1er mai 1886 et du 1er janvier 1888.

^{2.} Voir les travaux récents à ce sujet indiqués dans notre Chronique d'Orient de la Revue Archéologique, 1889, II, p. 87 et 96.

Pour la stèle de Velanideza, voir Revue Archéologique, 1844, pl. I; pour celle d'Icarie, American Journal of Archeology, 1889, pl. I.
 Athenische Mittheilungen, 1879, pl. I, II.

véritable peinture sur marbre et appartient à peu près à la même époque. Non seulement nous reconnaissons de plus en plus que la polychrômie était



STÈLE DÉCOUVERTE A IGARIE.
(Attiquée.)



GUERRIER ATHÉNIEN, DIT
« DE MARATHON ».

(Musée national d'Athènes.)

un caractère essentiel de l'ancienne sculpture, mais on en vient à se demander si l'art du bas-relief, admirablement développé au ve siècle, n'est pas un écho de cette grande école de peinture archaïque dont les vases, presque seuls, nous ont conservé le souvenir.

La dernière campagne des fouilles sur l'Acropole a réjoui les amis de l'art par la découverte d'un véritable chef-d'œuvre, une tête charmante et parfaitement conservée de la frise du Parthénon. Voici dans quelles circon-



FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

stances elle a été retrouvée. Au sud-ouest de l'Acropole s'étend un mur construit par Cimon, le long duquel on a recueilli en foule des fragments de



FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

(Musée Britannique.)

sculpture antérieurs aux guerres médiques, qui y avaient été entassés pêlemêle pour niveler le terrain. Mais au-dessus de ce mur il en existait un d'époque byzantine, composé de pierres et de briques ajustées sans soin.

A l'endroit où ce mur rejoint celui de Cimon, on a découvert un fragment de marbre pentélique, large de 0^m,275 sur 0^m,22 de hauteur maxima. Ce



TÊTE D'HERCULE JEUNE DÉCOUVERTE A ROME.

fragment présente une tête féminine en relief tournée vers la gauche et touchant presque la partie supérieure d'une grande aile. M. Cavvadias a immé-

diatement reconnu qu'elle appartenait à la frise du Parthénon et M. Waldstein l'a identifiée à la tête d'Iris, qui manque à l'une des plaques de la frise actuellement à Londres 1. Nous reproduisons ici, d'après la grande publication de M. Michaelis, l'ensemble de cette plaque, une des plus belles de la série, où l'on voit Zeus et Iléra assis auprès d'Iris debout. Dans la restauration de la frise du Parthénon faite par Stuart, la tête d'Iris était tournée à droite : on sait maintenant qu'elle était dirigée vers la gauche. Le morceau exquis que le hasard nous a rendu n'ajoutera rien, sans doute, à la légitime admiration dont ces merveilles de l'art sont l'objet depuis un siècle, mais il montre une fois de plus, par le charme inexprimable qui s'en dégage, la splendeur d'une école privilégiée dont les moindres productions sont de génie. Je dis « d'une école » et non « de Philias », car — n'en déplaise aux dilettantes qui abusent de ce grand nom - rien ne prouve, rien ne permet de supposer que la frise du Parthénon soit de sa main. Tout récemment même, un savant allemand a prétendu établir que la composition des frontons et de la frise n'était pas de Phidias et, remarquant qu'on y trouve pour la première fois la trace du foret, que le sculpteur des métopes n'a pas employé, il a proposé d'attribuer ces chefs-d'œuvre à Callimaque, le premier artiste, au dire de Pausanias, qui ait fait usage de cet instrument². M. Puchstein ajoute que ce que l'on sait du style de Phidias par les répliques de l'Athéna Parthénos ne concorde pas avec la manière plus libre que les frontons et la frise du Parthénon nous font connaître. La comparaison porte à faux, ce me semble, d'abord parce que nos répliques de la Parthénos sont médiocres ou mauvaises, ensuite parce que la sculpture de colosses chryséléphantins admet une certaine raideur hiératique que le travail du marbre ne comporte pas. Plutarque disant d'une manière expresse que tous les travaux exécutés sur l'Acropole par Périclès l'ont été sous la direction de Phidias, il n'y a pas de raison pour lui refuser l'invention des sculptures décoratives du Parthénon; mais l'inégalité de ces sculptures, en particulier celle des métopes, ne permet pas de les attribuer à la mème main et il n'est pas impossible que l'exécution d'une partie d'entre elles ait été confiée par le maître à un praticien aussi habile que Callimaque.

Depuis la découverte faite à Mantinée par M. Fougères de la base sculptée représentant Apollon et les Muses, œuvre que l'on attribue avec vraisemblance à Praxitèle ³, le sol de la Grèce n'a fourni aucune sculpture importante qu'on puisse rapporter aux écoles attiques du 1v° siècle. Le beau bas-relief représentant un lion, provenant de Tégée et publié par M. Fougères ⁴, ne me semble pas, malgré les ingénieux arguments de l'éditeur, devoir être attribué à Scopas. En revanche, M. Botho Graef ⁵ a rendu vraisemblable qu'un joli buste d'Héraklès jeune, découvert en 1876 à Rome sur le Quirinal, est une réplique d'un modèle créé par ce sculpteur célèbre, dont nous possédons malheureusement si peu de chose. D'autres archéologues avaient préféré

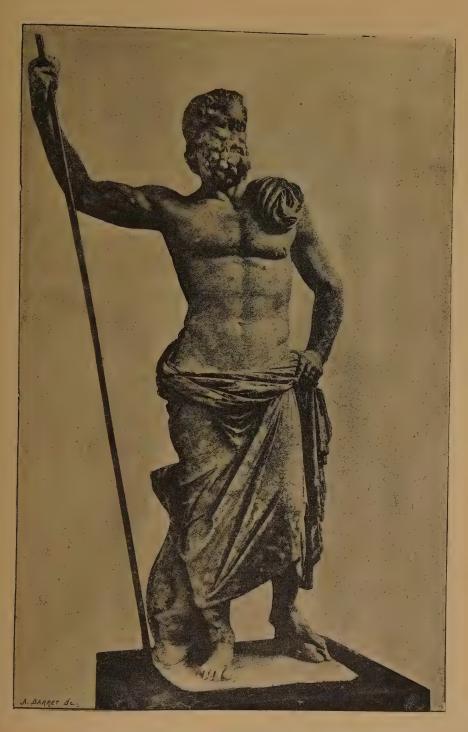
1. American Journal of Archeology, 1889, pl. II.

^{2.} Puchstein, Séances de la Société archéologique de Berlin, 9 décembre 1889.

^{3.} Gazette des Beaux-Arts, 3e période, t. I, p. 64 et suiv.

^{4.} Bulletin de correspondance hellénique, t. XIII, pl. VI.

^{5.} Ramische Mittheilungen, 1889, pl. IX (p. 190).



STATUE COLOSSALE DE NEPTUNE DÉCOUVERTE A MILO.

rapporter à Praxitèle ce type charmant dont les répliques sont assez nombreuses dans les musées 4, mais les fragments des sculptures du temple d'Athéna Aléa à Tégée, qui sont certainement de Scopas, appuient plutôt, par certaines particularités de style, l'hypothèse de M. Graef. Nous savons d'ailleurs par Pausanias que Scopas avait sculpté un Héraklès à Sicyone et une monnaie de Géta, où cette statue est reproduite, montre que le dieu était représenté imberbe. Tout cela, il est vrai, ne constitue encore que des présomptions, mais, depuis la découverte de l'Hermès d'Olympie, il règne une telle praxitélomanie dans le monde des archéologues qu'on est heureux de voir un savant revendiquer pour Scopas quelqu'un des types anonymes que l'art de l'époque romaine a reproduits. S'il m'est permis d'exprimer ici une opinion personnelle, j'ajouterai que nous avons en France mème une œuvre de premier ordre — malheureusement fragmentée — où je crois reconnaître la réplique exacte du plus célèbre chef-d'œuvre de Scopas : je veux dire la tête d'Aphrodite trouvée en 1823 au théâtre d'Arles et dont le Musée de Saint-Germain possède, grâce à mon ami Lanson, un moulage admirablement restauré 3.

Au mois de mars 1877, un paysan de Milo découvrit dans son jardin, situé parmi les ruines de l'ancienne ville, une statue colossale de Poseidon, brisée en plusieurs tronçons qui se rajustaient, accompagnée de quatre statues de femme, sans tête, et d'une statue équestre très mutilée. La trouvaille fut d'abord tenue secrète, mais Charles Tissot, alors ministre de France à Athènes, en fut avisé et se rendit aussitôt dans l'île. A l'aspect du Poseidon, ou plutôt des fragments détachés qu'on lui en fit voir, il céda à un mouvement d'enthousiasme et écrivit à Paris que « le frère de la Vénus de Milo » était retrouvé. Son dessein était de faire acquérir cette statue par l'agent consulaire de France à Milo et de négocier ensuite avec le cabinet d'Athènes pour obtenir l'autorisation de l'exporter. Des bavardages et des rivalités personnelles firent échouer ce projet : le gouvernement grec eut vent de l'affaire et acheta immédiatement le Poseidon pour la somme de 27,000 drachmes. Transféré à Athènes, il resta pendant des années sur le dallage du Musée Central, sans qu'on prît la peine d'en rajuster les morceaux. L'éphore général d'alors, le misoxène Eustratiadis, n'était pas fâché de jouer ainsi un tour aux étrangers, désireux de publier cette statue, pour les punir d'en avoir médité l'acquisition. Un des premiers actes de M. Cavvadias a été de faire procéder aux réparations nécessaires et le Poseidon, dressé sur un piédestal, exposé en pleine lumière, a pu enfin ètre photographié par les soins de l'École française d'Athènes et reproduit en héliogravure dans le Bulletin de correspondance hellénique 3.

Assurément, Tissot s'était beaucoup exagéré le mérite de cette œuvre qui, placée au Louvre près de la Vénus, aurait provoqué une bien vive

^{4.} Nous en avons publié deux ici même, numéros du 1er mai 4886 (p. 413 et 429) et du 1er avril 4887 (p. 339).

^{2.} Le nez de cette tête incomparable a pu être rétabli avec certitude; il faudrait également le compléter en plâtre sur l'original.

^{3.} Bulletin de correspondance hellénique, t. XIII, pl. III, p. 498 (article de M. Collignon).

désillusion. Mais son erreur est d'autant plus excusable que, par ses dimensions, le jet de la draperie, l'attitude de son bras droit élevé, le Poseidon de Milo n'est vraiment pas sans analogie avec la Vénus. Comme il appartient au 111° et plus vraisemblablement au 111° siècle avant notre ère, il servira à



TÊTE D'AUGUSTE DÉCOUVERTE A ROME.

démontrer, par l'incomparable infériorité de son travail, l'erreur où sont tombés les archéologues qui attribuent la Vénus à la même époque. M. Collignon a été sévère pour le nouveau Poseidon: il le trouve tapageur, froidement déclamatoire, prétentieux. Oserai-je dire qu'il y a là quelque rigueur et que M. Collignon, en dévot de Phidias qu'il est, juge un peu trop durement les Alexandrins? Les sculpteurs de ce temps-là avaient les mêmes qualités et les mêmes défauts que les Bolonais du xvie siècle: ils visaient à l'effet et, sous l'influence des cours grecques d'alors, donnaient volontiers à la majesté des dieux un caractère théâtral. Mais ils étaient aussi très savants, très maîtres de leur ciseau et, s'ils ne se méfiaient pas assez de

l'enflure — les marbres de Pergame eux-mêmes n'échappent pas à ce défaut — ils avaient le sentiment des attitudes nobles et de ce qu'on appelle en littérature le style soutenu. N'oublions pas que ces sculpteurs ont exercé sur les destinées de l'art une influence bien plus profonde que les Praxitèle et les Phidias, car ce sont leurs œuvres qui ont servi de modèles non seulement à l'époque romaine, mais à la Renaissance qui n'en a guère connu d'autres.

Il y aurait d'ailleurs injustice à ne voir, dans la sculpture alexandrine, que ces tendances à la solennité et à l'enslure. Lorsqu'elle s'applique à d'autres motifs que des images de dieux ou de héros, elle témoigne de qualités expressives, presque réalistes, où se maniseste l'étude sincère de la nature, sans rien de convenu ni de banal. Un excellent spécimen de cette sculpture de genre, entendue au sens le plus élevé du mot, est la tête de vieille femme ivre qui, acquise autresois à Rome par M. Dressel, a passé récemment au Musée des antiques de Dresde 1. Nous l'avons fait reproduire à la fin de cet article d'après la gravure sommaire, mais suffisante, qui en a été donnée par M. Treu. L'éditeur n'hésite pas, à y reconnaître un original de l'époque alexandrine, bien supérieur aux autres représentations du même sujet que l'on possède au Capitole et à Munich. A ceux qui jugent toute la sculpture hellénistique d'après l'Apollon du Belvédère et le Laocoon, on ne saurait trop recommander l'examen de ce joli morceau, où, sans tomber dans la caricature, le sculpteur a rendu la vérité vivante avec tant d'esprit et de franchise. Il y a là, d'ailleurs, un nouveau caractère qui rapproche, à la distance de dix-huit siècles, les artistes alexandrins et les Bolonais.

Un autre motif datant de la même époque, celui de la danseuse voilée, nous est connu par de nombreuses répliques, énumérées dans un travail spécial de feu Heydemann, et dont la liste s'accroît encore chaque année par la découverte de figurines en terre cuite. Nous donnons en tête de lettre l'une de ces charmantes statuettes, appartenant au Musée de Dresde et portant la signature du céramiste Nicostrate ². Elle provient de la nécropole de Myrina, qui a déjà fourni à l'École française d'Athènes plusieurs gracieux exemplaires du même motif ³.

Parmi les œuvres de l'art romain proprement dit qui ont été publiées dans ces derniers temps, nous ne signalerons qu'un magnifique buste d'Auguste, découvert au mois d'avril 1889 à Rome, près de la Via Merulana 4. Les portraits d'Auguste sont très fréquents dans les Musées 5; on en a déjà décrit environ une centaine, dont quatorze (5 statues et 9 bustes) appartenant au seul Musée du Vatican. Celui que nous reproduisons ici mérite de compter parmi les meilleurs et il présente en outre un détail fort rare : c'est la grosse couronne ornée de trois gemmes qui encadre un peu lour-

- 1. Archwologischer Anzeiger, 1889, p. 93.
- 2. Archæologischer Anzeiger, 1889, p. 160.
- 3. Pottier et Reinach, La Nécropole de Myrina, p. 449.
- 4. Bullettino della Commissione communale di Roma, 1889, pl. VII, p. 140 (article de M. C.-L. Visconti).
 - 5. Bernoulli, Ræmische Ikonographie, t. II, p. 23-52.



FRAGMENT DE VASE DÉCOUVERT AU TEMPLE DES CABIRES PRÈS DE THÈBES (BÉOTIE),

dement la chevelure. Les feuilles de cette couronne sont celles du myrte, la plante favorite de Vénus, aïeule des Jules, et nous avons là une illustration remarquable du vers de Virgile qui nous montre Auguste « ceignant ses tempes du myrte maternel », cingens materna tempora myrto ¹. On peut même supposer que c'est sous l'influence du poète, devenu rapidement si populaire, qu'un artiste de talent, à l'époque de Claude ou de Néron, aura eu l'idée de couronner de ce feuillage la tête pensive du second César divinisé.

Nous ne voulons pas insister ici sur deux séries de découvertes très importantes qui ont été faites en Grèce au cours de l'année 1889, parce que nous nous réservons d'y revenir avec détail lorsque les monuments exhumés auront été reproduits par la gravure. Disons seulement qu'il s'agit d'une tombe à coupole, contenant des trésors analogues à ceux de Mycènes, qui a été explorée près d'Amyclée dans le Péloponèse, et d'une merveilleuse nécropole située à Érétrie, dans l'île d'Eubée, qui a fourni des vases et des lécythes blancs d'une beauté incomparable. Mais nous nous reprocherions de ne pas signaler plus longuement la curieuse collection de vases béotiens qui a été recueillie, par l'École allemande d'Athènes, dans les ruines d'un temple des Cabires près de Thèbes 2. Il y a là une variété de poteries encore presque inconnue, portant des inscriptions dont il a été possible de conclure que les vases en question ont été spécialement fabriqués pour être offerts en ex-voto par les initiés du culte cabirique. Ainsi se trouve établie, pour la première fois et d'une manière décisive, la possibilité d'une relation entre la céramique peinte et les mystères qui, soupçonnée par les archéologues du siècle dernier, a été trop obstinément niée par ceux du nôtre. Je ne veux pas dire que les rêveries de Bættiger, de Christie, de Millin lui-même, doivent être réhabilitées par ces documents et réintégrées dans le domaine de la science, mais on ne pourra plus désormais nier a priori, en alléguant le silence des textes, que les vases peints de la Grèce propre aient parfois joué un rôle dans les cultes mystiques.

La plupart des fragments recueillis au temple des Cabires sont d'un style fort grossier et les dessins noirs qui les décorent éveillent souvent l'idée de caricatures. Il y a cependant des exceptions, en particulier le beau morceau que nous avons fait reproduire ici. Les inscriptions, fort heureusement, ne laissent aucun doute sur les noms des personnages et ne permettent pas d'y reconnaître une « scène bacchique » indéterminée. Un Cabire barbu, tenant une coupe, est étendu sur un lit; devant lui, un enfant, ou plutôt l'Enfant — peut-être Casmilos, peut-être Zagreus 3 — verse le contenu d'un vase dans une grande amphore placée plus bas. A gauche de l'amphore on distingue une scène étrange : l'enfant Pratolaos, les mains jointes, la mine effarée, regarde avec étonnement deux autres personnages, Mitos et Krateia, qui paraissent échanger d'intimes tendresses. Pratolaos et Krateia sont des noms nouveaux pour les mythologues, mais Mitos est heureusement mentionné dans un

1. Virgile, Géorgiques, I, 26.

2. Athenische Mittheilungen, t. XIII, p. 412, pl. IX et suiv.

^{3.} Malgré des affirmations téméraires et des erreurs matérielles, l'article Cabiri de Lenormant, dans le Dictionnaire de M. Saglio, est encore le plus riche répertoire de faits et d'hypothèses que l'on puisse consulter à ce sujet.

passage de Saint Clément d'Alexandrie, qui lui assigne -- trop brièvement -un rôle dans la théogonie orphique. Si jamais nous devons apprendre quelque chose de positif sur les mystères de la religion antique, c'est grâce à des monuments comme celui-ci. Quant aux auteurs, ceux qui disent quelque chose sont en général mal informés et ceux qui sont bien informés se gardent de rien dire. Voici comment Pausanias s'exprime au sujet du culte cabirique de Thèbes, celui-là même dont on vient de retrouver les curieux vestiges 1 : « Le temple des Cabires est à environ sept stades du bois de Déméter Cabiria et de Coré. Je prie les curieux de vouloir bien m'excuser si je ne leur dis pas ce que c'est que les Cabires et tout ce qui se fait en leur honneur... Déméter étant venue dans le pays, confia la connaissance de quelque chose à Prométhée et à Aetnaeos: quant à ce qu'elle leur confia, et ce qu'on fait à cet égard, il ne m'est pas permis de l'écrire... La colère des Cabires envers les hommes est implacable, comme on l'a éprouvé plusieurs fois. » Nous voilà bien renseignés! Mais il est permis de ne rien augurer de bon de ces réticences. Ce que nous savons sur la célébration des Bacchanales dans l'Italie hellénique n'est pas fait pour nous donner une haute idée de la moralité des autres mystères. Il y avait là, sans doute, quoi qu'on en ait dit, une association d'idées philosophiques et de pratiques grossières, une de ces alliances si fréquentes de l'ange et de la bête, entre lesquels, comme l'a vu Pascal, il n'y a qu'un pas. Mais notre curiosité a beau tendre l'oreille à tous les échos du paganisme : le secret des mystères des Cabires n'a été que trop bien gardé et c'est déjà beaucoup d'apprendre, par un tesson de vase peint, quelques noms que l'excellent Pausanias connaissait sans doute et qu'il a eu peur de nous révéler.

SALOMON REINACH.

1. Pausanias, Béotie, c. xxv (trad. Clavier, t. V, p. 139).



DOCUMENTS

SUR QUELQUES PEINTRES FRANÇAIS DES XIVO ET XVO SIÈCLES.



même, en 1885, M. Paul Mantz écrivait : « Je crois qu'il aura mérité un laurier d'or celui qui, mettant en ordre les souvenirs de sès promenades dans les musées et dans les livres, écrira une petite histoire de la peinture française au xvº siècle. Aucun chapitre n'est plus inconnu, aucun n'est plus entouré de conjectures téméraires. »

On nous saura donc gré de signaler quelques documents que nous trouvons dans le premier volume de la Bibliothèque historique du Lyonnais¹, publiée par M. Georges Guigue, ancien élève de l'École des Chartes, qui poursuit courageusement l'œuvre entreprise en collaboration avec son père. Qui penserait à chercher là ces pages précieuses sur l'une des époques les plus brillantes et les plus ignorées de notre art national?

Voici d'abord le testament d'un peintre lyonnais du xive siècle, un nommé Jean Chatard. Par testament, rédigé le 21 juin 4361, Chatard demande à être enterré dans le cloître de l'église des Dominicains, auprès d'un peintre de ses camarades, maître Georges, et pour ce il fait aumône à l'église. Son légataire universel est son « fils bien-aimé », Jean Chatard. Mais l'héritage n'est pas franc de charges : en véritable artiste, le peintre lyonnais a des dettes qu'il faudra payer. Il faudra en outre exécuter les deux clauses suivantes :

Jean Chatard laisse à son élève et ami Jean Cavet, « qui le servit de longues années dans l'exercice de son art * », tous ceux de ses parchemins peints appelés « patrons », afin qu'il possède les *exemples* nécessaires aux travaux de la peinture *; il lui donne également son outillage d'artiste, pinceaux, couleurs, et tout ce qui se rapporte au métier du peintre ; enfin il lui lègue toutes celles de ses œuvres restées dans l'atelier, à moins que son fils ne désire en conserver deux ou

^{1.} Bibliothèque historique du Lyonnais, mémoires, notes et documents, publiés par M. C. et Georges Guigue, tome I. — Lyon, Vitt et Perrussel, éditeurs, et Librairie générale Henri Georg, 1888. — 1 vol in-8°.

^{2. «} Qui eidem serviit per longa tempora in arte pictoria. »

^{3. «} Omnia pergamena sua depicta, vocata patrons, ad accipiendum exempla ad pingendum. »

trois en souvenir. Ces indications jettent du jour sur l'art de l'époque. Elles montrent à quel point l'exercice de l'art était soumis à l'organisation des métiers : le patron instruisant l'apprenti, son serviteur, et lui transmettant les secrets qu'il possède. Elles semblent également la confirmation d'un fait qui a toujours paru vraisemblable : que les artistes du moyen âge, illustrant les scènes de la vie religieuse, travaillaient d'après des modèles établis et consacrés, auxquels il ne leur était pas permis d'apporter des modifications importantes. Du xiº siècle à Léonard de Vinci, la figuration de la Cène n'a pas varié. C'est le propre de l'art hiératique. Que seraient, en effet, ces parchemins peints, appelés « patrons », qui servent d'exemples? Chatard paraît les distinguer des autres peintures de son atelier, ses œuvres, parmi lesquelles il autorise son fils à en choisir trois.

Une autre disposition, sur laquelle le testateur s'étend avec une évidente complaisance, concerne une dame Jeannette (Johanneta), femme d'un nommé Pierre de Saint-Oyen, pelletier. Jeannette tient une auberge et est fort jolie sans aucun doute. Chatard lui lègue une de ses maisons, sise en la rue qui va du Gourguillon à l'église Saint-Georges, maison qu'il acheta autrefois à Guichard Ponchon, citoyen lyonnais; il lui donne également les revenus d'une seconde maison qu'il possède dans la même rue, plus tout un service de table, y compris les coupes et vases à verser le vin : souvenir des joyeuses lippées, en compagnie gracieuse autour de la table de chêne; enfin, détail piquant, il lui lègue tout un mobilier, qu'il acheta autrefois à une vente forcée, qui fut faite des meubles appartenant au mari de Jeannette, « sur l'instance du seigneur Étienne de Fontaine, homme discret, chapelain perpétuel de l'église de Lyon ». Que voulez-vous! les artistes ont toujours aimé la beauté.

Nous venons de dire que la peinture au moyen âge était un métier. Mais s'il est vrai que les peintres, en tant que corporation, relevaient de la sellerie, que les architectes n'étaient que des maîtres maçons, et que les sculpteurs, « tailleurs d'ymaiges » se distinguaient à peine des tailleurs de pierre; il est vrai également que les «œuvres vives » menaient déjà fort loin. Jean Chatard est un gros bonnet, possédant maisons en ville et bonnes rentes. Un peu plus tard nous trouverons le miniaturiste Pierre André et Jean Van Eyck, ambassadeurs aux cours de Louis d'Orléans et du duc de Bourgogne. D'ailleurs MM. Guigue publient un second testament de peintre lyonnais, daté du commencement du xvº siècle (13 juin, 1407). Le nommé Pierre de Sargues nous apparaît égalen ent comme un personnage d'importance. Ces deux documents suffisent à montrer combien sont exagérées les théories développées par M. Renan sur la condition des artistes au xive siècle 1. Mais Pierre de Sargues est une figure bien différente de son confrère Chatard, le joyeux artiste du siècle précédent. Il est vrai que Pierre de Sargues est peintre en titre de l'église de Lyon et que sa dignité lui impose des mœurs graves. Aussi fait-il son testament, quoique en bonne santé, « observant » que la condition de l'homme est fragile, que l'homme vit entouré de mille dangers. « Rien n'est plus certain que la mort, rien n'est moins certain que l'heure de la mort, et le péril de mort est toujours près de nous. » Là-dessus le testataire se recommande à Jésus-Christ, à la Vierge Marie, et dit qu'il veut être enterré à l'entrée de la grande porte de l'église Sainte-Croix, sous le tombeau qui est son

^{1.} Histoire littéraire de la France au xive siècle, Discours sur l'État des Beaux-Arts par Ernest Renan. — Paris, 1865, in-80.

œuvre, où reposent déjà plusieurs de ses enfants. Douze prêtres diront la messe pour le repos de son âme, dont chacun recevra quatre oboles royales. Pierre de Sargues garde reconnaissance à l'église de Lyon, de tous les bienfaits dont elle l'a comblé, d'ailleurs cette église il l'aime de tout son cœur, et en conséquence il lui fait une rente de quatre florins d'or. Chaque année une messe sera dite en l'honneur du donateur dans l'église, et en ce jour anniversaire les quatre florins seront distribués à ceux qui assisteront aux matines et à la messe, plus trois gros à ceux qui sonneront les cloches. Ce revenu de quatre florins d'or sera assuré par les redevances tirées d'une maison avec dépendances appartenant à l'artiste dans la rue Neuve. Pierre de Sargues lègue une autre maison, sise carrefour du Palais, en face de l'image de la Vierge, à sa bien-aimée femme Monette. Cependant Pierre ne paraît pas avoir grande confiance en Monette, car il stipule expressément que ladite maison ne lui appartiendra qu'à titre viager, et que s'il advenait que Monette convolat en secondes noces, Guillaume Peroion, ami intime, en lequel il a toute confiance, se chargerait de l'éducation des enfants. Ces enfants, les héritiers, sont Agnès, Guillaume, Pierre, Étienne et Jean; joli nombre quand on songe que quelques autres déjà, étaient morts.

Voilà donc deux types d'artistes du xiv siècle, dont la physionomie nous apparaît avec assez de netteté. On en trouvera d'autres et M. Guigue lui-même, sans aucun doute. En réunissant ces documents à quelques statuts de corporation, aux indications qui nous sont fournies par quelques œuvres poétiques du temps, comme le roman de Baudoin de Sebourg, surtout aux écrits que nous ont laissés quelques artistes du moyen âge parmi lesquels l'album de l'architecte Villard de Honnecourt, le livre du peintre Théophile, moine de Saint-Gall et la chronique d'Odorannus, on arrivera à composer la monographie de l'artiste à ces premières époques de notre art national.

La publication de MM. Guigue contient d'autres documents encore concernant les arts aux xive et xve siècles : une reconnaissance donnée par Pierre de Verzelay, dorier, tailleur de la monnaie de l'archevêque de Lyon, aux chanoines de Saint-Just, du payement d'un reliquaire représentant la tête de Saint Just; quelques détails nouveaux sur les peintres verriers Peronnet-Saqueret et Janin Sureau; mais les perles du recueil sont les lettres et procès-verbaux concernant Jean Perréal dit Jean de Paris : l'artiste qui dessina le tombeau de la cathédrale de Nantes et qui peignit vraisemblablement le merveilleux petit tableau donné au Louvre par M. Bancel.

On parle souvent encore, avec stupéfaction, de ces génies de la Renaissance italienne qui, comme Léonard de Vinci ou Michel-Ange, étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs, mathématiciens. Cette variété de connaissances et d'aptitudes n'a pas été le propre des artistes de l'Italie: nous la retrouvons chez nos artistes français et bien avant la Renaissance. Ainsi le moine Odorannus, qui vivait au xiº siècle, était peintre, musicien, sculpteur, orfèvre, architecte, ingénieur, mécanicien et homme de lettres. Jean de Paris lui-même, ne le cédaît en rien par l'universalité de ses connnaissances à ses confrères d'au delà les Alpes. Nous savons qu'il était peintre, architecte, sculpteur, costumier; la publication de M. Guigue nous le présente en ingénieur militaire.

Les documents concernant Jean Perréal se rapportent à la partie de son existence la plus ignorée, à la fin de sa vie. Ce sont, d'abord, des lettres patentes de François Ir portant nomination de Jean Perréal à la charge de commissaire général et maître de l'œuvre des fortifications du Lyonnais. Elles sont datées du 2 novembre 1523. Nous y lisons 1: « François, par la grâce de Dieu, roi de France, à notre cher et bien-aimé varlet de chambre ordinaire, Jean de Paris, salut et dilection. Comme nous avons ordonné de faire réparer, fortifier et emparer les villes et places de nos pays de Lyonnais, Forez, Beaujolais et Dombes; et icelles mettre en bon et déffensal estat, pour résister aux damnées entreprises et machinations que nos ennemis pourraient faire, pour la conduite desquelles fortifications est nécessaire commettre quelque bon, vertueux et honneste personnage, en ce cognoissant et expérimenté, et en qui ayons toute sûreté et fiance, savoir vous faisons que nous, confians à plain de voz sens, suffisance, loyaulté, preud'homie, diligence et grande expérience, vous avons constitué commissaire général et maître des œuvres sur le fait desdites fortifications. »

Muni de ces lettres, le peintre arriva à Lyon avec le titre de « contrôleur ». Il se présenta devant le sire Henri Bohier, chevalier et sénéchal de Lyon, et les conseillers de la ville : là, il exposa sa mission. Alors ceux-ci se déclarèrent bien étonnés que le roi se permît de nommer un officier à Lyon qui serait payé sur les deniers de la ville et dirigerait les fortifications du pays; que, d'ailleurs, on accepterait volontiers ses conseils à lui Perréal, pour la conduite desdites clostures et fortifications « pourveu néanmoins que ce ne soit comme officier à ce député et qu'il n'ait gages de la ville ». Deux pièces qui suivent, et qui malheureusement sont incomplètes, permettent de supposer qu'une transaction intervint entre « messire le contrôleur Jehan Perréal, dict de Paris, » et la municipalité, et que le peintre put « visiter si l'œuvre des murailles et clostures de la ville se conduisoit bien ».

Il nous reste à souhaiter que M. Guigue nous donne dans les volumes suivants de la Bibliothèque historique du Lyonnais, des documents sur l'art français des xive et xv, siècles aussi intéressants que ceux contenus dans le tome premier. Une liste de publications prochaines, sur la couverture, nous les fait espérer.

FRANTZ FUNCK-BRENTANO.

1. Nous citons en abrégeant.



LES ÉTUDES RÉCENTES

SUR

L'ÉCOLE HOLLANDAISE

LIVRES ET MUSÉES

PRÈS les accroissements considérables que nous avions signalés dans la plupart des musées de la Hollande, il est bien évident que nous

n'aurons pas à y constater aujourd'hui des acquisitions d'une valeur comparable. L'installation du Ryks Museum dans les vastes locaux du Stadhouders-Kade avait permis de recueillir des toiles nombreuses et d'une importance capitale, disséminées jusqu'alors dans les locaux des corporations civiques, charitables ou savantes. En même temps d'ailleurs il s'était produit comme un courant de générosité et des dons ou des legs étaient venus s'ajouter à une si abondante moisson. On ne pouvait assurément compter sur la continuation de pareilles aubaines. Cependant quelques présents ou quelques achats heureux ont récemment encore enrichi la collection. Entre tous il convient de citer le tableau portant la signature incomplète de Johann Wouters, peinture magnifique d'un artiste fort ignoré et dont on trouve le nom inscrit comme bourgeois d'Amsterdam, en 1542. La franchise du dessin comme celle de la couleur y sont très puissantes, et le sujet emprunté à la vie familière atteint à une éloquence vraiment pathétique. C'est une femme avec son petit enfant, en consultation chez un homme de loi, en présence de son mari; elle se plaint de lui et l'accuse avec véhémence. Son type est sans doute assez grossier et la pantomime de ses mains un peu outrée; mais l'enfant, l'avocat et le mari sont peints avec une largeur et une habileté tout à fait remarquables. La vivacité de l'exécution, la crânerie des empâtements, la manœuvre de la brosse, toujours dans le sens de la forme, annoncent déjà la facilité et le brio de Hals, et les gris de fer, répartis çà et là dans la robe de la femme, le costume de l'avocat et la barrette de l'homme, font merveilleusement ressortir l'harmonie des bruns rougeâtres qui dominent dans ce

tableau. Les physionomies très personnelles sont pleines d'expression, celle de l'enfant surtout qui, habitué probablement à de pareilles scènes, assiste indiffé-

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1er juillet 1888.

rent au débat et joue avec un roseau percé de trous, une manière de flûte qu'il tient à la main. A cette date, l'œuvre est de prix et fait regretter l'absence d'autres productions d'un peintre qui, malgré son rare mérite, n'est pas même nommé par Van Mander. Mentionnons encore, parmi les dernières acquisitions, un tableau mythologique de M. Uytenbroeck, avec un satyre et une nymphe, celle-ci un peu plus gracieuse que ne sont d'ordinaire les figures de femme de cet italianisant. La composition montre aussi plus de goût et le paysage - un réduit ombreux au bord de l'eau, avec une végétation luxuriante et des herbages étudiés soigneusement n'est pas sans analogie avec Poelenburgh. M. Bredius, poursuivant le cours de ses libéralités, a fait don au Musée d'une grisaille très étudiée de Pieter Lastman, le maître de Rembrandt, un Sacrifice d'Abraham dont son élève s'est certainement inspiré dans le grand tableau de l'Ermitage daté de 1635 et aussi dans une eauforte (Bartsch nº 35), mais en donnant à la scène plus d'ampleur et plus d'imprévu. Un grand paysage d'Esaïas van de Velde, daté de 1623, avec des arbres un peu lourds et durement déchiquetés par un ciel bleu, nous offre, en revanche, la tonalité intense et la facture vivante de cet artiste qui a d'ailleurs étoffé cette composition de vaches et de personnages traversant en bac un canal, et qu'il a indiqués avec sa précision savante et son esprit habituel. Une Vanitas de 1652 est signée du nom peu connu de Jacques de Claeu, le gendre de Van Goyen, et nous prouve que ce beau-frère de Jan Steen n'était pas indigne d'entrer dans cette famille d'artistes. Les accessoires groupés suivant le goût du temps : des parchemins avec leurs cachets, un crucifix, une tête de mort, une sphère voilée d'un crêpe noir, un violon et une écritoire, sont égayés par une rose blanche et un coquelicot; le tout est heureusement rendu et présente une harmonie brune aussi puissante que distinguée. Notons enfin un panneau de cuivre largement brossé sur ses deux faces et qui a autrefois servi d'enseigne à un marchand de vin : d'un côté, la maison de ce négociant, sur le bord d'un quai où des bateaux ont amené les tonneaux qu'on décharge; et, de l'autre, le cellier même dans lequel le marchand, ayant tiré un verre de vin blanc, le montre à un jeune seigneur très élégamment vêtu qui l'examine attentivement à la lumière. La touche grasse et moelleuse, la justesse des valeurs et surtout le fond du ciel et des maisons noyées dans une vapeur dorée nous invitent à penser, d'accord avec M. Bredius, que cette pochade, si prestement enlevée, est de la main d'Albert Cuyp, et peinte sans doute par lui pour un de ses concitoyens de Dort, afin de servir de réclame à son fournisseur attitré. Cuyp, on le sait, était un personnage; il avait pignon sur rue et sa situation de fortune (le fait est rare chez ses confrères) lui permettait de rentrer dans sa cave quelques tonneaux de ce vin clairet.

Presque en même temps que le Ryks Museum s'enrichissait de tant d'ouvrages remarquables qui remplissent déjà ses salles spacieuses, on disposait à la Haye, dans un local plus vaste et plus honorable, le Musée municipal, à deux pas du Mauritshuis et en face du Vivier. A côté des chefs-d'œuvre de Ravesteyn, on y peut voir désormais, en honne lumière, bien des toiles intéressantes, par exemple celles d'artistes qu'on ne saurait guère apprécier que là, comme Evert Crinsz van der Maës et Joachim Houckgeest, avec les deux beaux portraits en pied de portedrapeau, datés de 1617 et 1621, qui s'y font pendants. Notons aussi, au milieu d'autres tableaux relatifs à l'ancienne topographie de La Haye, le grand panorama de cette ville (4m,38 sur 1m,70), exécuté en 1651 par Van Goyen, qui reçut pour cette commande la somme respectable de 650 florins, chiffre unique dans la vie de ce maître habitué à vendre ses paysages à des prix dérisoires, 10, 15 et 20 florins. Aussi, malgré son active production, Van Goyen ne se tirait d'affaire qu'à grand'peine et cherchait à compléter les gains de son pinceau par des spéculations sur les maisons, sur les tableaux anciens, voire même sur les tulipes.

L'installation du Musée municipal était à peine achevée que le directeur, M. Servaas van Rooyen, aidé de la précieuse collaboration de M. Bredius, en donnait un catalogue complet et excellent. Toutes les collections de la Hollande sont maintenant pourvues de ces catalogues vraiment critiques dont M. V. de Stuers avait le premier inauguré la publication dans son pays, avec son livret du Musée Royal de La Haye. Il appartenait à M. Bredius de continuer une tâche si louable et il ne cesse pas de s'y consacrer. En même temps, cet infatigable érudit terminait son beau travail sur les Chefs-d'œuvre du Ryks Museum dont nous avons ici même annoncé l'impression, en vantant, comme il convient, l'excellence des photogravures qui accompagnent le texte et qui sont dues à la maison Hanfstaengl de Munich 1. L'accueil fait par la critique à ce magnifique volume et le succès qu'il a rencontré parmi les amateurs ont décidé l'éditeur à confier au même écrivain le soin d'un travail analogue sur le Musée royal de La Haye. Sans même parler de sa compétence, aujourd'hui reconnue dans toute l'Europe, personne n'était mieux à portée de traiter un pareil sujet que M. Bredius, puisqu'il a été appelé récemment au poste de Directeur de ce Musée.

A côté de ces études qui forment comme un résumé de tout ce qu'on sait aujourd'hui sur l'École hollandaise, nous devons signaler ici une autre publication du même genre, de M. Van Someren, bibliothécaire à Utrecht, sur les principaux tableaux de quelques collections privées, notamment celles de M. Six à Amsterdam et du baron Steengracht à La Haye. Le volume de M. Van Someren, Oude Kunst in Nederland, est orné d'eaux-fortes de M. W. Steelink dans lesquelles cet habile graveur manifeste la souplesse et les ressources d'un talent également apte à interpréter Rembrandt et Cuyp, A. van de Velde et Brauwer, N. Maës et J. Vermeer.

Peu à peu, on le voit, les richesses artistiques de la Hollande sont mieux connues, mieux appréciées et cependant elles fourniraient encore matière à de nombreuses études. Malgré tant de productions remarquables de ses maîtres qui sont aujourd'hui dispersées à travers les galeries de l'Europe, on est étonné de la quantité de peintures que leur patrie a conservées d'eux et des admirations qu'un commerce un peu suivi avec ce pays privilégié réserve toujours aux artistes et aux critiques qui vont le visiter. En dehors des collections célèbres que nous venons de citer, combien d'autres, moins en vue, méritent l'attention : à La Haye, celles de MM. des Tombe et Victor de Stuers; à Amsterdam, la réunion de tableaux si choisie que possède Mme Messchert van Vollenhoven avec son délicieux Vermeer, un Steen de premier ordre, des œuvres de Jacob van Ruisdael, d'Everdingen, d'A. van de Velde, de Metsu, etc.; non loin de là, chez M. W. van Loon, c'est le chef-d'œuvre de Molenaer, une nombreuse réunion à l'occasion du mariage d'un des membres

^{1.} Rappelons à ce propos qu'une traduction française du livre de M. Bredius, faite par notre collaborateur, M. Émile Michel, et illustrée également de ces photogravures, est en ce moment en cours de publication. M. Bredius y a fait de notables additions.

de cette famille patricienne et, chez M. Bredius lui-même, le beau portrait de Saskia, peint vers 4635 par Rembrandt et auquel une intelligente et discrète restauration de M. Hauser a rendu tout son éclat.

Puisque j'ai parlé de M. Hauser, je tiens à constater ici l'heureux effet du passage à Cassel de cet habile praticien. A mon dernier séjour dans cette ville, j'ai été émerveillé de l'aspect que présentent maintenant les nombreux tableaux de Rembrandt de son Musée; c'est une rénovation et presque une résurrection pour quelques-uns d'entre eux, pour l'Architecte, pour la Bénédiction de Jacob, la Saskia, le Bruyningh, pour d'autres toiles encore que, grâce à la complaisante attention de M. Eisenmann, j'ai pu contempler à loisir, posées sur des chevalets, à portée du regard et en pleine lumière. En Hollande même, l'ouvrage le plus fameux de Rembrandt, la Ronde de nuit, a été aussi l'objet d'un nettoyage qui a parfaitement réussi, au dire de bons juges et de ceux-là mêmes qui, craignant le résultat de cette opération, s'y étaient d'abord opposés. Tous sont unanimes à en vanter les excellents résultats, ainsi que les lecteurs de la Gazette ont pu s'en convaincre d'après les informations adressées à cet égard à M. Durand Gréville et qu'il leur a communiquées. Comme lui, quelques amateurs auraient peut-être souhaité que, poussant plus à fond ce travail, on procédat à un dévernissage complet. Mais, en si délicate matière, nous croyons qu'on ne saurait être trop prudent; aller plus avant c'était s'exposer à des dégradations possibles et atteindre l'œuvre vive elle-même, ce qui serait irréparable. Telle qu'elle est aujourd'hui, débarrassée des souillures qui ne lui avaient pas été épargnées dès sa mise en place dans le local de l'ancien Doelen, la Ronde de nuit est devenue plus claire, plus visible dans son ensemble, moins opaque dans ses ombres. Nous nous réjouissons de pouvoir prochainement nous-même constater ces salutaires modifications.

Plus que jamais, du reste, le grand maître de la Hollande est en honneur dans toute l'Europe et ce qui s'attache à sa personne ou à ses œuvres excite un intérêt croissant. A Londres, l'hiver dernier, c'est lui qui faisait presque exclusivement les frais de l'Exposition annuelle de la Royal Academy, avec une quinzaine de tableaux authentiques, pour la plupart prêtés par la Reine et par sir Richard Wallace. Ainsi que M. Bode en avait eu le désir et la pensée, nous avions même un moment conçu l'espoir de voir sortir des châteaux ou des collections qui les détiennent tous les tableaux du grand magicien de la lumière, pour être réunis dans une exposition complète de son œuvre. S'il a dû reculer devant les difficultés d'une pareille entreprise, l'actif et intelligent directeur du Musée de Berlin a pu, en revanche, dans les derniers temps, ramener sur le continent, outre l'Andromède de Rubens, acquise de Blenheim, trois ouvrages importants de Rembrandt qui ont considérablement élevé le niveau de la collection confiée à ses soins. La Femme de Putiphar accusant Joseph devant son mari, datée de 1655 et qui provient de sir John Neeld, est bien supérieure comme éclat et comme conservation à la répétition un peu modifiée qui appartient à l'Ermitage. La Suzanne au bain de 1647 et la Vision de Daniel, un peu postérieure, faisaient partie de la collection de sir Edmund Lechmere et la première de ces compositions (dans laquelle l'artiste a reproduit les études que possèdent M. L. Bonnat et la Galerie Lacaze) est, au point de vue de la puissance et de l'éclat des colorations, une des plus prodigieuses que l'artiste ait produites. De son côté, le confrère de M. Bode au cabinet des Estampes de Berlin, M. Lippmann, a entrepris la publication d'un grand ouvrage consacré à la reproduction de dessins originaux de Rembrandt. Les deux premières livraisons qui ont paru contiennent 400 photogravures des dessins des Musées de Berlin et de Dresde, des collections du prince Georges de Saxe, du duc de Devonshire et de M. Heseltine à Londres. Quelques-uns sont tout à fait de premier ordre, entre autres de nombreux paysages, un Élie dans le désert, un Christ au Jardin des Oliviers, une Femme endormie, une Échelle de Jacob, une Adoration des bergers et surtout l'Enfant colère, un marmot qui, saisi d'un accès de méchanceté indomptable, se raidit et se débat avec rage, braillant à pleins poumons, pendant qu'on l'emporte. Rien ne saurait donner mieux l'idée de la souplesse du génie de Rembrandt que ces dessins; aussi faisons-nous des vœux pour que cette publication soit complétée par la reproduction d'œuvres appartenant à des collections qui n'ont pas été abordées par Braun, comme celle du Musée Fodor à Amsterdam, celle du Musée Teyler à Harlem, aujourd'hui si bien installé, et, avant toutes, celle de Stockholm formée, pour la plus grande partie, d'achats faits au siècle dernier à la vente de Crozat par le comte de Tessin, ambassadeur de Suède à Paris. Afin de donner quelque idée des richesses du dépôt qu'il dirige, M. G. Upmark a publié un choix fait parmi ces dessins dans un beau volume sur lequel nous aurons à revenir. Contentons-nous de dire que, du seul Rembrandt, le cabinet de Stockholm possède plus de cent dessins, achetés par de Piles, du vivant même de l'artiste ou peu de temps après sa mort, et dont quelques-uns ont pour nous un intérêt particulier, puisqu'ils représentent des personnes de son entourage immédiat, comme sa belle-sœur Titia, sa femme et son fils Titus.

Avant de rentrer en Hollande pour n'en plus sortir, signalons encore à l'étranger quelques publications récentes relatives à l'art néerlandais et, en première ligne, celles de M. Bode, sur les petites collections de l'Allemagne 1, comme celle d'Oldenbourg et celle de M. Wesselhoëst, devenue aujourd'hui la propriété de la ville de Hambourg. En collaboration avec M. Bredius, M. Bode a aussi donné, dans le Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen, une intéressante notice sur un peintre de société assez ignoré, Symon Kick, l'auteur du charmant tableau de Chasseurs appartenant à M. le comte de Moltke à Copenhague et longtemps attribué à B. van der Helst; dans le même recueil, nous relevons un article d'un jeune écrivain, M. J. L. Sponsel, sur Gillis van Coninxloo, l'un des fondateurs de l'école du paysage hollandais, et dont M. de Roever avait déjà débrouillé l'histoire 2. Coninxloo était un de ces Flamands émigrés d'Anvers, à la suite des persécutions religieuses, et, avec un grand nombre de ses compatriotes, il s'était d'abord réfugié à Frankenthal. Dès 1585, il se fixait à Amsterdam et par lui-même ou par son élève P. Schoubroeck, il y exerçait une influence considérable sur le mouvement de la peinture en Hollande. Je sais, d'autre part, que M. Sponsel travaille à une édition de Sandrart avec des notes et des commentaires qui feraient de cet ouvrage un livre d'étude indispensable et le complément de l'excellente publication de M. H. Hymans sur le Livre des Peintres de van Mander. Sandrart, en effet, est le continuateur de Van Mander et là où s'arrêtent les informations de ce dernier, il a pu, grâce à sa vie nomade et à ses nombreuses relations, nous fournir des renseignements qui vont rejoindre ceux que nous devons à Houbraken, près d'un

^{1.} Bilderlese aus Kleineren Gemälde-Sammlungen, publié par les Graphische Künste de Vienne.

^{2.} Oud-Holland, 1883, 111.

demi-siècle après lui. C'est également dans le Jahrbuch que M. Justi a donné une notice sur les œuvres de Jérôme Bosch. Au cours des longues et minutieuses recherches qu'il avait du faire pour la préparation de son admirable livre sur Velazquez, l'un des plus remarquables que la critique ait produits de notre temps, M. Justi avait eu l'occasion de rencontrer en Espagne plusieurs tableaux de ce peintre rarissime dont la franche originalité tranche si nettement sur la physionomie un peu monotone des successeurs de van Eyck. C'est avec un sens critique dont l'élévation égale la perspicacité qu'il a remis en lumière cette singulière figure du créateur de la peinture fantastique, le précurseur de P. Brueghel, de Callot et de Teniers dans ces plaisanteries macabres dont notre temps est un peu trop disposé à s'attribuer l'invention. Van Acken est un véritable peintre et il met au service d'un esprit très personnel une souplesse de talent et une perfection de technique qui suffiraient à sa renommée. A côté de ses tableaux religieux, comme la Nativité du Musée du Prado, ses scènes familières, ses proverbes, ses Tentations de Saint Antoine ou ses Péchés capitaux, forment, comme l'a dit M. Justi, une sorte « d'album du Diable » plein de mirifiques trouvailles et d'apparitions imprévues où le terrible se mêle au comique.

C'est l'histoire de l'architecture et de la sculpture en Hollande que nous offre à son tour M. G. Galland dans un livre paru tout récemment 1. Le sujet, il est permis de le dire, était restreint car, dans ces deux arts, l'originalité des Hollandais est assez effacée; mais M. Galland n'a pas cherché à la surfaire et dans les trois phases différentes qu'il signale : la Renaissance, la période d'expansion nationale et le retour aux doctrines classiques, il a su démêler nettement la trace des influences étrangères et caractériser le style des monuments des différentes villes qu'il passe successivement en revue. C'est là une étude complète et définitive, intéressante d'ailleurs pour quiconque s'occupe de l'École hollandaise, car, ainsi que l'a remarqué judicieusement M. Moës 2, tout se tient dans cet art, tout y dérive des mœurs, de la vie intellectuelle, politique et religieuse de ce peuple dont ses peintres nous ont retracé une image si exacte et traduit si fidèlement les aspirations. Nous aurons fini avec l'Allemagne en signalant ici les deux excellents catalogues de MM. Eisenmann et Woërmann pour les musées de Cassel et de Dresde, deux modèles qu'on pourrait proposer en toute confiance à nos directeurs du Louvre, quand ils sentiront enfin le besoin de remplacer le catalogue actuel des Écoles flamande et hollandaise qu'on ne se lasse pas de réimprimer sans aucun changement depuis 1852, bientôt quarante ans! alors que les progrès de la critique en ont, sur tant de points, modifié les indications biographiques, les dates et les attributions 3. Qu'il nous soit permis, à ce propos, d'exprimer aussi le regret qu'à la vente de la collection Secrétan, on n'ait pas su profiter de l'occasion

2. Die neuen Forschungen auf dem Gebiete der hollandischen Kunstgeschichte. Kunstchronik des 20 juin et 8 août 1889.

^{1.} Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei; 1 vol. avec gravures; Francfort, H. Keller; 1890.

^{3.} Au moment même où cet article va paraître nous apprenons qu'un Catalogue sommaire des peintures exposées au Louvre vient d'être publié. Bien qu'il ne contienne que les noms des artistes et les lieux et dates de leur naissance et de leur mort, ces indications et ces noms y sont du moins correctement donnés, d'après les travaux les plus récents de la critique. Tel qu'il est, sous sa forme très abrégée, il marque un progrès réel sur ceux qui l'ont précédé et nous permet d'espèrer la prochaine publication d'un catalogue complet et vraiment digne de notre Musée.

qui s'offrait à nous pour combler une des lacunes les plus manifestes de notre galerie en achetant les deux beaux portraits de Th. de Keyser, deux œuvres de premier ordre d'un maître qui nous fait complètement défaut et qu'on aurait pu acquérir pour une somme relativement très modeste, au prix où sont aujourd'hvi les Millet. Ces deux tableaux, très caractéristiques du talent du peintre et qui provenaient de la collection Du Bus de Ghisignies, ont été payés en effet l'un 21,000 et l'autre 25,000 francs. Ajoutons que, fort heureusement, le portrait d'homme n'a pas quitté la France et qu'il fait aujourd'hui l'ornement de la collection de M. R. Kann qui, presque en même temps, acquérait avec son frère les deux beaux portraits de Rembrandt de M. le comte F. d'Oultremont à Bruxelles.

A côté de ces divers travaux qu'a inspirés leur école, ceux des Hollandais euxmêmes tiennent bien leur place et le recueil dirigé par MM. Bredius et de Roever continue à centraliser les principales découvertes faites sur les maîtres néerlandais. Comme les années précédentes, les directeurs de Oud-Holland ont largement payé de leur personne et nous passerons ici rapidement en revue les notices les plus intéressantes consacrées aux artistes. M. Bredius que nous avons déjà eu si souvent l'occasion de citer, n'a pas cessé d'accroître l'apport de ses précieuses trouvailles faites dans les archives. C'est d'abord une étude sur Joachim et Gérard Houckgeest, deux peintres de La Haye; le premier, l'auteur d'un des portraits de Porte-Enseigne que nous avons signalés au musée municipal de cette ville ; l'autre à qui l'on doit des intérieurs d'église peints dans le genre d'Emm. de Witt; viennent ensuite trois autres notices sur des artistes de Delft : le peintre de nature morte, Evert van der Aelst et les deux paysagistes, Adam Pick et Pieter van Asch. Ouoique plus connus, les peintres de société Pieter Codde et Willem Duyster, dont nous parle aussi M. Bredius, n'ont pas cependant toute la réputation qu'ils méritent. Les ouvrages du premier sont souvent confondus avec ceux de Dirk Hals ou d'Ant. Palamedes. Codde, qui était né en 4600, procède de Hals et il a même terminé, en 4637, un tableau inachevé de ce maître : la Compagnie du capitaine Reael (Ryksmuseum nº 444). Les œuvres de Codde, dont M. Bode avait déjà dressé un catalogue dans ses Studien, sont assez inégales, mais d'une exécution parfois très spirituelle et très élégante. M. Bredius a retrouvé l'inventaire des objets formant le mobilier d'une maison habitée par l'artiste à la date du 5 février 4636 et nous y notons des peintures de Hals, d'A. van de Venne, de Keirincx, de Sal. Ruysdael, de P. Molyn, trois têtes de Brauwer et cinq paysages de Van Goyen. Dans cette brillante phalange des peintres de Société, Pieter de Hooch est un des plus en vue et récemment encore, à la Vente Secrétan, son Intérieur hollandais - il est vrai que c'est un de ses meilleurs ouvrages - atteignait le chiffre fort respectable de 276,000 francs. Malgré tout, la biographie de Hooch reste encore pleine d'obscurités et les nombreux homonymes qu'il comptait parmi ses contemporains expliquent assez les erreurs qu'on a pu commettre à son égard. Nous rencontrons, en effet, à Harlem, en 1669, un Pieter de Hooch; un autre, en 1650, est organiste à La Haye; un troisième, en 1648, fabrique des boutons à Amsterdam et, dans cette même ville, un autre se marie en 1657; un dernier enfin fait, en 1671, le commerce d'objets en baleine. Cependant plusieurs documents trouvés par M. Bredius concernent positivement notre peintre. De deux déclarations formelles, certifiées par lui, il résulte qu'il était né vers 4630. Peut-être avait-il d'abord habité Amsterdam ; mais, à l'âge de 23 ans, il était fixé à Delft, en qualité de valet de chambre, au service d'un seigneur de cette ville nommé Justus de la Grange. Ces Lagrange, qui paraissent être venus de Leyde, avaient d'abord tenu un grand état. En 4653, un autre des valets de chambre de ce personnage ayant disparu et emporté, sans doute, quelques objets à son maître et au peintre, son compagnon, tous deux furent autorisés par les échevins de La Haye à s'indemniser sur le produit d'une vente de ses nippes. Plus tard, Justus de La Grange ayant dissipé une partie de sa fortune, dut fournir une garantie à l'un de ses créanciers, un sieur Persyn de Hoorn, et dans l'inventaire dressé à cet effet, nous relevons une grande quantité de tableaux d'artistes célèbres qui composaient sa collection : Lievens, G. Dou, Van Beyeren, Van Goyen, Fabricius et, parmi ces tableaux, dix ouvrages que Pieter de Hooch avait peints pour son maître à ses moments de loisir. Leurs évaluations, plus que modestes, varient de 6 à 20 florins.

Une autre communication de M. Bredius est relative à une de ces expertises très fréquentes au xvue siècle et relatives à des tableaux dont il s'agissait de fixer l'authenticité. Les marchands ou les amateurs qui provoquaient ces expertises citaient par devant notaire des connaisseurs ou des artistes afin d'apprécier le bienfondé des attributions proposées. Comme les notaires donnaient, à la date où ils étaient requis, les noms et les âges des comparants, ces sortes de documents nous ont valu des informations précises sur un grand nombre d'artistes, sur leur naissance, ou sur le lieu de leur résidence à une époque déterminée. Dans l'acte en question, daté du 16 septembre 1653, il s'agissait de se prononcer sur l'authenticité d'un grand paysage vendu comme étant de P. Bril. Les signataires sont tous d'accord pour la certifier et, parmi leurs noms, nous rencontrons ceux de Marten Kretzer, un des connaisseurs les plus célèbres de ce temps ; de Lodewyk van Ludick qui figure également dans plusieurs actes relatifs à la situation financière de Rembrandt après la catastrophe de 1656; enfin de Hendrick van Uilenburg, le marchand bien connu, avec lequel Rembrandt s'était lié dès sa jeunesse et chez lequel même il logeait pendant les séjours momentanés qu'il venait faire en 4630 et dans le courant de 1631, à Amsterdam, avant de s'y fixer tout à fait. C'est probablement aussi chez ce marchand que le jeune maître devait rencontrer la cousine de celui-ci, Saskia, qui devenait sa femme peu de temps après. Au nombre des peintres se trouve B. van Breemberg qui, né en 4599, déclare avoir vécu à Rome pendant sept ans en relations suivies avec P. Bril dont il connaît bien la manière, puisqu'il a, à ce moment, copié plusieurs de ses tableaux. B. van der Helst, Ph. Koninck et W. Kalf interviennent également à la requête du marchand, un certain Abraham de Cooge, de Delft, peintre lui-même, en même temps que graveur et céramiste. Il est curieux qu'à la suite des signatures de ces artistes ou amateurs, Rembrandt figure séparément, dans la même expertise, avec deux de ses élèves, l'un Jan van Glabbeeck, dont on ignorait jusqu'ici le nom, et l'autre, Jacob Lavecq, qui est cité par C. Weyerman et sur lequel M. Veth nous a fourni quelques indications. Rembrandt qui, dans cet acte, se déclare agé d'environ 46 ans, certifie qu'après « un examen attentif et minutieux », il se range tout à fait à l'avis des préopinants et déclare exacte l'attribution de ce paysage à P. Bril. Ce témoignage demandé au grand maître nous est d'ailleurs une nouvelle preuve de son goût constant pour les œuvres d'art et de l'autorité qui s'attachait à ses jugements. -Un autre document du même genre, relatif à une expertise provoquée par le même marchand au sujet de l'authenticité d'une marine de Jan Porcellis, avait déjà fourni

à M. Bredius la date, jusque-là inconnue, de la naissance de Jacob van Ruisdael; le 9 juin 1661, il s'y déclare âgé de 39 ans, ce qui fixe cette naissance en 1628-1629.

Le collaborateur de M. Bredius, M. de Roever, n'a pas une activité moindre. A côté d'articles de lui consacrés au Musée d'antiquités de la ville d'Amsterdam et aux Compagnies rivales de la première Compagnie des Indes, nous trouvons une notice sur le Nieuwe Doolhof (le Labyrinthe) in de Oranje Pot, un établissement de plaisance situé sur le Looiersgracht, près de l'endroit où habitait Rembrandt au moment de sa mort. C'était un grand jardin qui, en changeant de propriétaire, avait subi des transformations successives. On s'y faisait servir des rafraîchissements et, pour une somme très modique, on y pouvait voir une foule de choses curieuses : des fontaines, des oiseaux rares, des automates, la procession de l'Ommegang, etc. Ces diverses attractions sont gravées sur un prospectus du temps dont un fac-similé accompagne l'article de M. de Roever. David Lingelbach, le père de l'artiste de ce nom, avait repris, en 1636, l'exploitation de cet établissement dont il avait cherché à augmenter les séductions par de nombreuses pièces mécaniques de son invention. L'année 1889 débute par une très intéressante étude de M. de Roever sur Pieter Aertsz, le Lange Pier, ce peintre déjà si franchement hollandais par la verve et la puissance de son réalisme et qui devait être la souche d'une famille vraiment privilégiée puisque, pendant les quatre générations dont M. de Roever a reconstitué l'arbre généalogique, elle ne produisait pas moins de quatorze peintres. Parmi eux, on compte des artistes d'un mérite reconnu, comme les fils mêmes de Pieter Aertsz : Pieter Pietersz et Aert Pietersz, l'auteur présumé de ce beau tableau du Ryks Museum, les Six syndics de la halle aux draps (nº IV), un chef-d'œuvre de force d'expression et de vie. Après eux, dans la même descendance, nous relevons les noms d'Evert Crinsz van der Maës dont nous avons déjà parlé plus haut; de Pieter Dirksz, très estimé de son temps, et dont M. Franken possède un paysage qui rappelle les compositions du graveur Jan van de Velde; de Dirck Santvoort, le contemporain de Rembrandt et un admirateur si passionné du maître, qu'il avait donné le nom de celui-ci à deux de ses enfants. M. de Roever a dressé un catalogue complet des œuvres de Pieter Aertsz, d'après les indications des divers auteurs qui ont parlé de lui et il a relevé sur cette liste ceux de ces ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous.

Un jeune archiviste de Rotterdam, M. E. W. Moës, marche sur les traces de ses aînés. Avec une notice sur Pieter de Ring, un peintre de nature morte dont les tableaux sont souvent confondus avec ceux de Jean Davidsz de Heem, il nous communique les annotations faites en 1671 par un amateur de cette époque, H. Houmes, avocat à Medenblik, sur les marges d'un exemplaire du *Livre des Peintres*. On y peut suivre la trace de plusieurs des œuvres importantes de maîtres cités par van Mander: Lucas de Leyde, Geertgen von Sint Jans, Goltzius, Cornelis de Harlem, etc. Non content de ces études de détail, M. Moës poursuit avec persévérance un plus vaste dessein, celui de rédiger un catalogue complet de l'iconographie hollandaise, tâche longue et difficile s'il en fût, car il n'est pas de pays qui ait produit un total comparable de portraits. Mais, quoique bien jeune encore, M. Moës est déjà très au courant de son sujet et pourvu d'une méthode excellente. Il a de longues années de travail devant lui; il est donc bien en mesure de mener à terme une si redoutable entreprise.

M. D. C. Meyer Junior continue avec un succès égal ses études sur les tableaux

de corporation et passe en revue ceux de Th. de Keyser, ceux de Sandrart qui fut, on le sait, très fêté pendant le séjour qu'il fit à Amsterdam de 1638 à 1642, et enfin ceux de Govert Flinck qui, après avoir reçu les leçons de Rembrandt et subi son influence dans ses premiers ouvrages, s'en dégagea presque complètement plus tard et se rapprocha plutôt de la manière de Van Dyck. Sa peinture claire, agréable, facile, était de nature à lui gagner la vogue et, après avoir épousé la fille d'un directeur de la Compagnie des Indes, frayant avec les hommes les plus distingués de son temps et célébré par les poètes, il devait finir paisiblement sa vie dans la richesse, avec un atelier meublé somptueusement et rempli d'œuvres d'art.

M. Veth de Dordrecht ne pouvait, de son côté, mieux faire que de poursuivre sur les peintres de sa ville natale les travaux qui lui ont assuré une notoriété légitime. C'est déjà à lui que nous devions de précieux renseignements concernant la famille des Cuyp, renseignements qu'il a été à même de compléter par quelques heureuses découvertes. D'autres informations recueillies par lui éclairent d'un jour nouveau la biographie de deux élèves de Rembrandt, Arent de Gelder et Samuel van Hoogstraten. On sait que ce dernier avait reçu d'abord les leçons de son père, et qu'il entra, vers 1641 ou 1642, dans l'atelier de Rembrandt. Après une vie assez nomade, il était revenu dans sa ville natale, Dordrecht, où il avait été nommé prévôt de la monnaie. On trouve comme un ressouvenir des enseignements de son maître dans la façon dont il instruisait lui-même ses élèves. Préoccupé surtout de leur inspirer le sentiment de la vie et de la vérité d'expression dans les scènes qu'ils avaient à traiter, il avait installé dans une salle de la brasserie de l'Oranger, à Dordrecht, un théâtre sur lequel il faisait jouer la comédie par ses élèves afin de les exercer à l'étude de la physionomie et des gestes; ou bien il leur donnait des représentations d'ombres chinoises en variant la disposition du foyer lumineux pour leur permettre d'apprécier la répartition des ombres et leur intensité, suivant ces divers déplacements. On sait que S. van Hoogstraten a consigné lui-même le résultat de ses observations sur son art dans un livre : Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst, publié avec des gravures de sa main en 1678, l'année même de sa mort.

C'est d'un autre peintre écrivain que s'est occupé M. P.-J. Frederiks, dans la notice consacrée à Philips Angel, l'auteur de l'Éloge de la Peinture, dont l'existence fut plus nomade encore que celle de Hoogstraten. Né en 1616 à Middelbourg, nous le trouvons, en 1639, inscrit parmi les membres de la Gilde de Harlem, et, en 1644, doyen de celle de Leyde. Mais la peinture ne suffisant probablement pas à le faire vivre, il entre en 1645 au service de la Compagnie des Indes et comme agent de cette Compagnie, en 1651, il voyage en Perse où il visite les ruines de Persépolis. Il y devient peintre du shah qui, en 1653, l'installe à la cour et lui donne une somme de 6,000 florins pour plusieurs tableaux que l'artiste avait apportés avec lui. En 1656, Angel revient à Batavia, et, en 1665, il est de retour à Middelbourg où son nom figure sur les listes de la Gilde, de 1663 jusqu'en 1683, sans qu'on sache la date positive de sa mort. Sa brochure sur l'Éloge de la Peinture, composée à l'occasion de la fête de Saint Luc, du 18 octobre 1641, parut à Leyde le 26 février 1642. Suivant l'usage de ce temps, il y évoque les souvenirs de l'antiquité la plus lointaine, ceux d'Apelles, d'Ovide et de l'empereur Auguste, avant d'en venir aux œuvres modernes parmi lesquelles il célèbre le Mariage de Samson du très célèbre Rembrandt (le tableau du Musée de Dresde), une grisaille de l'illustre Jan Lievens: le Sacrifice d'Abraham, ainsi qu'un autre tableau de ce peintre dont il fait un pompeux éloge. Il loue également d'autres ouvrages de Backer, de Gerard Dou; vante la science anatomique de P. de Grebber et de Cornelis de Harlem, et fait observer à ce propos que les progrès de cette science ont été facilités par la fondation de l'École d'anatomie créée à Leyde, dès 1592. P. Angel a peint des scènes champêtres ou des natures mortes dont une seule nous a été conservée: des Oiseaux posés sur une table, au Musée de Berlin, signée et datée de 1650, peinte par conséquent pendant son séjour aux Indes.

Après avoir mentionné, comme se rapportant encore à notre sujet, un article sur les gravures des Images de l'Évangile, par M. Max Rooses, le savant directeur du Musée Plantin, article dont les archives de cette collection lui ont fourni les documents, nous aurons terminé cette revue que, par un sentiment pareil de convenance pour nos lecteurs et pour les auteurs que nous leur signalons, nous aurions voulu rendre à la fois moins longue et moins sommaire. L'abondance extrême où nous étions sera notre excuse pour l'étendue de ce rapide exposé. Tel qu'il est, il suffira à montrer à quel point la tâche de la critique d'art s'est compliquée de notre temps. Jusque vers le milieu de ce siècle, les développements presque purement littéraires y étaient de mise. La rareté ou l'absence de renseignements positifs autorisait alors les hypothèses hasardeuses et les assertions peu justifiées qui défrayaient le talent et stimulaient la verve des sectateurs de la rhétorique esthétique. Peu à peu, la critique d'art s'est transformée. A son tour, elle est régie par cet esprit d'exactitude qui des sciences a débordé sur toutes les manifestations intellectuelles de notre époque. Sans doute, elle suppose toujours, est-il besoin de le dire, le goût et l'admiration du beau. Mais, sous peine de parler dans le vague ou dans le vide, celui qui se propose aujourd'hui d'écrire sur une partie quelconque de l'histoire de l'art, a dù apprendre par lui-même cette histoire, non seulement dans les pays où cet art a pris naissance, mais dans les musées et les collections privées qui possèdent ses principales œuvres, dans les livres les plus récents et les mieux faits qui en traitent, dans les recueils périodiques de tous les pays où, incessamment, s'entassent des informations nouvelles qui peuvent modifier les idées acceptées et redresser des erreurs ayant cours. De là pour lui la nécessité de nombreuses lectures, de correspondances étendues, de voyages fréquents et de notes détaillées prises en face des œuvres elles-mêmes. Dans ces conditions, on comprend que désormais il est difficile d'embrasser, pour des recherches un peu sérieuses, le domaine entier de l'art du passé. On est bien forcé, tout en s'intéressant aux travaux d'ensemble, de circonscrire son terrain d'action quand on veut le connaître à fond, de ne rien négliger de ce qui peut procurer la certitude ou la vraisemblance. Du moins, grâce à tant de précieuses ressources mises à sa disposition, la critique d'art a gagné en sùreté, en précision, et, dans cet ordre d'idées, la réalité, en somme, est toujours plus intéressante que nos fictions. D'ailleurs, pour exercer sur des documents positifs et des informations formelles, le rôle du goût et de l'imagination n'est pas moindre quand il s'agit d'utiliser toute cette poussière de l'histoire, d'en faire les matériaux d'une œuvre vive et de communiquer à des appréciations toujours sincères, quelque chose de la vie et du souffle que le génie des maîtres a mis dans leurs ouvrages.

ÉMILE MICHEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Collection SEILLIÈRE

OBJETS D'ART

DE HAUTE CURIOSITE

ET DE

RICHE AMEUBLEMENT

TERRES ÉMAILLÉES DES ROBBIA

Faïences Françaises et Italiennes — Faïences de Bernard Palissy

EMAUX CHAMPLEVÉS — EMAUX DE LIMOGES

PAR LÉONARD LIMOUSIN, PÉNICAUD, COURTOIS, PIERRE RAYMOND, ETC.

VITRAUX - VERRERIE DE VENISE - ANTIQUITÉS - ORFÉVRERIE PORCELAINES DE SÈVRES, DE SAXE, DE CHINE ET DU JAPON

SCULPTURES EN MARBRE

BRONZES D'ART DE LA RENAISSANCE — BRONZES D'AMEUBLEMENT Pendu'es, Cartels, Lustres, Flambeaux, Candélabres, Chenets

Meubles en Bois sculptés du xvi° siècle

MEUBLES DES ÉPOQUES LOUIS XIV, LOUIS XV & LOUIS XVI

Meubles de Salons en Tapisserie

TAPISSERIES ANCIENNES

TABLEAUX ANCIENS

Au nombre desquels une œuvre remarquable de GIOVANNI BELLINI

Le tout provenant de l'importante collection de feu

M. le Baron ACHILLE SEILLIÈRE
AU CHATEAU DE MELLO

DONT LA VENTE AURA LIEU A PARIS

Galerie GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, 8

Les lundi 5, mardi 6, mercredi 7, jeudi 8, vendredi 9, samedi 10 mai 1890, à 2 heures

Commissaire-Priseur

Expert

M° PAUL CHEVALLIER
10, rue Grange-Batelière, 10

M. CHARLES MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE: Le samedi 3 mai 1890 de 1 h. à 6 heures PUBLIQUE: Le dimanche 4 mai 1890

Collection KARASZ

PRÉCIEUX JOUX D'OR

de l'Epoque préhistorique

BEAUX BIJOUX EN OR ÉMAILLÉ

de la Renaissance et autres

CRISTAUX DE ROCHE

Magnifique Croix du XVe siécle, enrichie d'Emaux de basse taille PIÈCES D'ORFÈVRERIE DES XVe ET XVIe SIÈCLES Joli petit Manuscrit du xve siècle

QUELQUES MÉDAILLES

BEAUX OBJETS DE LA CHINE En or, lapis et émail cloisonné, provenant pour la plupart du Palais d'Eté

DEUX BELLES VERRIÈRES EN VIEUX SÈVRES, PATE TENDRE

OBJETS VARIÉS HOTEL DROUGT, SALLE Nº 5

Le Vendredi 11 avril 1890, à 2 heures

Commissaire-Priseur:

M° PAUL CHEVALLIER 10, rue Grange-Batelière, 10

M. CHARLES MANNHEIM 7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITION PUBLIQUE: le Jeudi 10 Avril 1890 de 1 heure à 5 h. 1/2.

COLLECTION DE FEU M. DUCATEL

OBJETS D'ART E

ÉMAUX CHAMPLEVÉS ET ORFÈVRERIE

DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

BINTS EMAUX

VITRAUX, VERRES ÉGLOMISÉS, VERRERIE, BRONZES, MÉDAILLES, CUIVRES, ETAINS, FERS

Armes, Étendards, Instruments de musique

SCULPTURES
Ivoires, Terres cuites, Bois, Marbres, Matières dures, Broderies, Etoffe

BIJOUX

Boîtes, Miniatures, Eventails, Dentelles, Guipures

FAIENCES ET PORCELAINE; MEUBLES SCULPTÉS DES XVI° ET XVII° SIÈCLES, SIÈGES Meubles Louis XV en laque de Coromandel

TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS ET MODERNES Dont la vente aura lieu

HOTEL DROUOT, SALLE Nº O

Les lundi 21, mardi 22, mercredi 23, Jeudi 24, vendredi 25 et samedi 26 avril 1890, à 2

COMMISSAIRE-PRISEUR PAUL CHEVALLEER 10, rue de la Grange-Batelière, 10

EXPERT M. CHARLES MANNHEIM 7, rue Saint-Georges, 7

| Particulière, le samedi 19 avril 1890 | de 1 heure à 5 heures 1, | Publique, le dimanche 2J avril 1890 | EXPOSITIONS

COLLECTION D'UN AMATEUR

TABLEAUX MODERNES

Parmi lesquels on remarque les œuvres suivantes :

« 1814 », par Meissonier.
Un Hallebardier, id.
Bords de l'Oise, par Daubigny.
Le Repos des Moissonneurs, id.
Seigneurs sur une plage, par Isabey.

L'Ile des Amours, par Diaz. Après l'Orage, par Corot. Vaches aux hords de la Loire, par Th. Rousseau. Pêcheur levant ses filets.

Et autres œuvres de :

AUBLET, J. DUPRÉ, Ch. JACQUES, JONGKIND, H. LÉVY, CLAUDE MONET, DE NEUVILLE, ROYBET, SISLEY, TASSAERT, ZIEM, ETC.

Dont la vente aura lieu

Galerie GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze Le mercredi 14 mai 1890, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
PAUL CHEVALLIER

10, rue Grange-Batelière, 10.

M. GEORGES PETIT
12, rue Godot-de-Maroi, 12.

EXPOSITIONS

Particulière,le lundi 12 mai 1890 $\big \{$ de 1 heure à 6 heures. Publique,le mardi 13 mai 1890 $\big \}$

Atelier HEILBUTH

TABLEAUX & AQUARELLES

PAR

F. HEILBUTH

TABLEAUX MODERNES, AQUARELLES & DESSINS

Bida, Bonington, Boudin, Cazin, Corot, Daumier, Fortuny, Harpignies, Isabey, Japy,
Jongkind, Madeleine Lemaire, Meissonier, Claude Monet,
Pissaro, Raffaelli, Ricard, Rouart, Th. Rousseau, Troyon, O. Weber, etc.

BELLES TAPISSERIES

Meubles en bois sculpté et autres

Faïences, objets variés

Objets d'ameublement du XVIII° siècle.

Dont la vente aura lieu par suite de décès

Galerie Georges PETIT, 8, rue de Sèze, 8.

Les Lundi 19, Mardi 20 et Mercredi 21 mai 1890, à deux heures. COMMISSAIRE-PRISEUR :

M° Paul Chevalier, 10, rue Grange-Batelière, 10.

EXPERTS:

M. GEORGES PETIT
12, rue Godot-de-Mauroi, 12.

M. CHARLES MANNHEIM 7, rue St-Georges

EXPOSITIONS { Particulière : Le samedi 17 mai 1890 } de 1 heure à 5 h. 1/2.

TABLEAUX ANCIENS

DES ÉCOLES

FRANÇAISE — FLAMANDE — HOLLANDAISE — ITALIENNE ESPAGNOLE ET ALLEMANDE

VENTE A PARIS

Rue de Seze, 8, (Galerie GEORGES PETIT)

Les jeudi 29, vendredi 30 et samedi 31 mai 1890, à 2 h.

Commissaire-Priseur

Expert

M° PAUL CHEVALLIER 10, rue Grange-Batelière, 10

M. E. FERAL, Peintre 54, Faubourg-Montmartre, 54

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE: Le mardi 27 mai, de 1 heure à 5 heures 1/2 PUBLIQUE: Le mercredi 28 mai de 1 heure à 5 heures 1/2

COLLECTION EUGÈNE PIOT

OBJETS PRÉCIEUX DE LA RENAISSANCE

BRONZES

PARMI LESQUELS

DEUX FIGURES D'ANGES ATTRIBUÉES A DONATELLO

Sculptures en marbre et en terre-cuite

Faïences Hispano-Moresques, Italiennes, de Perse et de Rhodes

ORBEVRDERE

SUITE INTÉRESSANTE DE PLAQUETTES

ARMES ET CUIVRES DE L'ORIENT

MEUBLES EN BOIS SCULPTÉ ET AUTRES

Belle paire de Chenets Louis XVI

TAPIS, BRODERIES, ETOFFES, DENTELLES

TABLEAUX ANCIENS, PASTELS PAR ROSALBA CARRIERA

ANTIQUITÉS, MÉDAILLES

VENTE A PARIS

A la fin du mois de Mai et au commencement du mois de Juin 1890 COMMISSAIRE-PRISEUR

Me Paul Chevalier, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS:

M. CH. MANNHEIM 7, rue Saint-Georges, 7. M. FÉRAL

M. FÉRAL

54, faub. Montmartre, 54.

MM. ROLLIN ET FEUARDENT
4, place Louvois, 4.

CHARLES LE BRUN

ET LES ARTS SOUS LOUIS XIV

LE PREMIER PEINTRE, SA VIE, SON ŒUVRE, SES ÉCRITS, SES CONTEMPORAINS, SON INFLUENCE D'APRÈS LE MANUSCRIT DE NIVELON ET DE NOMBREUSES PIÈCES INÉDITES

Par M. Henry JOUIN

Lauréat de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts

Ouvrage orné d'un portrait de Le Brun par M. Eugène BURNEY, d'après le buste de Coysevox 1 vol. de 800 pages in-4 jésus, imprimé par l'Imprimerie Nationale. — Prix : 60 francs.

(250 exemplaires seulement sont mis dans le commerce)

Dictionnaire des Poinçons d'Orfèvres

Poinçons, Symboles, Signes figuratifs, Marques, Monogrammes
Armorial des orfèvres

Par RIS-PAQUOT

1 fort volume in-8, avec 1.555 poinçons. — Prix 15 francs.

Cet ouvrage est indispensable à toute personne s'occupant d'orfèvrerie. Les divers poinçons que porte une pièce d'argeurenie lui constituent en quelque sorte un état civil signé et contresigné par des personnes tout à fait indépendantes les unes des autres.

Histoire de la Peinture Décorative

Par A. DE CHAMPEAUX

Conservateur de la Bibliothèque de l'Union des Arts décoratifs

Un élégant volume in-8, orné de 70 dessins par Libonis, etc. — Prix . . . 15 fr.

A une époque où l'Elat et les municipalités commandent de grands travaux de décoration, l'Histoire de la peinture décorative sera bien accueillie des artistes, des critiques et du public.

GUIDE PRATIQUE DU RESTAURATEUR-AMATEUR DE

CABLEAUX, GRAVURES, RELIURES, LIVRES

PASTELS, DESSINS, MINIATURES, etc.

Par RIS-PAQUOT

l volume in-8, planches hors texte, figures explicatives dans le texte, etc. — Prix : 10 fr.

DU MÊME AUTEUR :

MANIÈRE DE RESTAURER SOI-MÊME

les Faïences, Porcelaines, Cristaux, Marbre, etc.

HISTOIRE DE LA PEINTURE MILITAIRE

Par ARSÈNE ALEXANDRE

1 volume petit in-8 avec 170 gravures. Broché, 3 fr. 50. Relié, drap soldat, 5 fr.

LES FLEUVES DE FRANCE

LA LOIRE

LA SEINE

Par Louis BARRON

Par Louis BARRON

CHAQUE VOLUME ILLUSTRÉ DE 150 dessins PAR A. CHAPON Broché, 10 fr. — Relié, 13 fr. — Amateur, 15 fr

Envoi FRANCO contre mandat-poste

COMPAGNIE PARISIENNE D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'Administration a l'honneur d'informer MM. les actionnaires que le dividende de l'exèrcice 1889 ayant été fixé à 78 fr. par action de capital, il sera payé 65 fr. 50 par action de capital ou de jouissance à dater du 8 avril prochain (le 6 et le 7 étant jours fériés) au siège de la Compagnie, 6, rue Condorcet, tous les jours non fériés, de 10 heures à 2 heures.

La somme nette à recevoir, déduction faite des impôts établis par les lois de finance, est fixée ainsi qu'il suit :

10	Action	nominative de capital ou de j	ouissance.	63 fr.	535
20	Action	de capital au porteur		62	148
30	Action	de jouissance au porteur		61	35

Les porteurs de plus de vingt actions pourront déposer leurs titres ou leurs coupons, dès maintenant, en échange d'un mandat de paiement à l'échéance du 8 avril prochain.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

En vente aux Bureaux de la Gazette des Beaux-Arts

No d'ordre du Catalogue	PEINTRES	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
No du C			Avant la lettre	Avec la lettre		
110 142	P. Delaroche Antonello de Messine	Portrait d'Horace Vernet	Épuisé do	5 5		
143 160 168	J. Bellin	Vierge au Donateur Statue équestre de Gattamelata	do do	5 5 .		
211	J. Bellin	Vierge. OEdipe L'Homme à l'OEillet	d° 15 Épuisé	5 6 10		
231 323	Raphaël	Vierge de la Maison d'Orléans Buste du Dante	20 Épuisé	10 5		
476	Michel-Ange	Crépuscule	20 25	10		
563		— (Japon)	30 40 20	10		
579 606	*********************	Dom Guéranger Monseigneur Pie	Épuise 30	10 6		
667 785 846	Rembrandt	Léon XIII. Fragment des Disciples d'Emmaüs Le Père Hubin	25 10	10 5 5		
	******************	Le l'élé Hubili	10	1 9		

Les prix indiqués ci-dessus annulent ceux portés au précédent catalogue.

Bibliothèque de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS J. ROUAM, éditeur, S, rue Favart, Paris

ALBUMS

DE

DESSINS & MODÈLES TIRES SUR BEAU PAPIER IN-8° JÉSUS

Prix de chaque album: 3 francs 50 cartonné ou en portefeuille

Albums parus:

LES ARTS DU BOIS

SCULPTURE SUR BOIS - MEUBLES

Notice par M. A. DE LOSTALOT. — Contient **164** gravures (2º *EDITION*)

LES ARTS DU FEU

CÉRAMIQUE - VERRERIE - ÉMAILLERIE

Notice par M. Th. de WYZEWA. — Contient 223 gravures

EN PRÉPARATION:

Album des Arts du Métal Album des Arts du Tissu Album de Peinture décorative Album de Sculpture décorative

NOTA: Nos albums comprennent des séries d'exemples empruntés à toutes les industries artistiques tributaires du bois, du métal, de la pierre, etc., etc.

La collection complète (six albums à 3 fr. 50 chacun) contiendra environ 1200 gravures reproduisant les œuvres anciennes et modernes les plus remarquables de l'art décoratif; elle sera une source inépuisable de documents à consulter pour les amateurs, pour les industriels, pour les dessinateurs ornemanistes, pour les écoles professionnelles.

La table alphabétique et analytique de la Gazette des Beaux-Arts (3e série 1869-1880 compris), est en vente au Bureau de la REVUE.

Prix: 15 francs l'exemplaire broché.







FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54. Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FIIS 26, rue Chaptal, Paris

FOURNITURES Pour Peint

ORFEVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et Cie.

56. rue de Bondy, 56, Paris Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Em. PAUL & Cie Libraires de la Bibliothèque Nationale 4, rue de Lille, 4

SUCCURSALE & SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES VENTES PUBLIQUES A PARIS

VENTES TOBLE. ET DANS LES DÉPARTEMENTS Livres vares et curieux. Achats de Bibliothèques au Livres vares et curieux. Achats de Catalogues. . Expertisés. Rédaction de Co COMMISSIONS

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, &, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANOUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

Henri DASSON et Cie

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889.

106, rue Vieille du Temple, Paris.

HARO Frères

PEINTRES . EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité. 5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

Estampes anciennes et modernes.

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure

LETAROUILL

1 et 3, Quai Malaquais, Paris. Catalogue mensuel de livres rares et curieux.

Eugene CHARAVAY fils

EXPERT EN AUTOGRAPHES Anc. Mais. CHARON, puis A. LAVERDET, foad, en 1838)

Anc. adds. LIANUA, puis A. LAYENDET, fond, en 1838)

8. QUAI DU LOUVRE, PARIS

Autographes des célébrités de tous genres achat de
ollections d'autographes, rédactions de catalogues,
entes à l'amiable ou aux enchères.

Revue des autographes, publication mensuelle.
Nobiliaire français ou Catalogue par ordre alphaétique de pièces manuscrites émanées des familles
obles de France.

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITE, ANTIQUITÉS BY TAPISSERIES

7. rue Saint-Georges

BEURDELEY

Ébénisterie, Bronze et Sculpture d'art

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, RUE LOUIS-LE-GRAND

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURTOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, schiptures, caux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, niclles, medailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1° janvier ou 1° juillet.

FRANCE

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . - 68 fr. 34 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 35 PRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . . Épuisé. Deuxième période (1869-89), dix-neuf années 1,000 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIOUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Prime offerte aux Abonnés en 1890

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5º série. - Prix: 100 fr. - Pour les abonnés: 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didic, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermite, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Auge; Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts (4° série dont il reste quelques exemplaires).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER et dans tous les bureaux de poste

à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts

RUE FAVART, 8, PARIS